UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Luís Antônio da Gama e Silva

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Diretor: — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Cândido Lima da Silva Dias

Secretário-Substituto: — Lic. Eduardo Marques da Silva Ayrosa

CADEIRA DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

Professor: Erwin Theodor Rosenthal

Assistentes: Doc. Sylvia Barboza Ferraz

Dr. Horst H. Domdey

Instrutores: Marion Fleischer

Giselda Mendes dos Santos

FFCLUSP

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO

BOLETIM N.º 295
CADEIRA DE LINGUA E LITERATURA ALEMÃ N.º 3
SÃO PAULO
BRASIL
1964

ERWIN THEODOR

RECURSOS EXPRESSIVOS NA EVOLUÇÃO DA OBRA DRAMÁTICA DE GERHART HAUPTMANN

Tôda correspondência deverá ser dirigida ao Departamento respectivo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo — Caixa Postal 8 105, S. Paulo, Brasil.
All correspondence should be adressed to the Department concerned Caixa Postal 8 105 S. Paulo, Brasil.

Impresso na Secção Gráfica da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 1964

ERRATA

Além das falhas que o leitor irá corrigindo instintivamente, cumpre ressaltar:

pág. 26, nota 40: acrescente-se "Esta exposição se destinava ao Congresso de Volta, da Academia Real de Roma, realizada em outubro de 1934. (CA, VI, 883).

pág. 29, linha 6: leia-se "corrupção, **intervindo o destino com** golpes...";

pág. 40, linha 28: leia-se **de sua**, em lugar de "desta";

pág. 55, linha 11: leia-se **gritos**, em lugar de "grifos";

pág. 64, linha 19: leia-se **pela entonação**, em lugar de "pelo som";

pág. 69, linha 14: inclua-se, depois da palavra "aparência", a linha **O dramaturgo não se decide, e o fim permanece aberto à interpretação** individual.

pág. 83, linha 14: leia-se **ameaça**, em lugar de "ameça";

pág. 85, linhas 1 a 5: Constituem o final da nota 48, da pág. ant.;

pág. 107, linha 5: leia-se **pronunciado**, em lugar de "pronuncialo";

pág. 108, linha 19: leia-se **como minhas**, em lugar de "com a qual minhas...";

pág. 110, linha 9: suprima-se parêntese depois de **enuncia**

pág. 116, linha 25: leia-se **correr**, em lugar de "rever";

pág. 120, linha 21: leia-se **drama em verso**, em lugar de "em versos";

pág. 123, linha 26: leia-se **se O comovessem**, em lugar de "seria comovido...";

pág. 128, linha 12: suprima-se o **que**;

linha 16: leia-se **como tu mesma, e serei..**, em lugar de "e, como tu mesma, serei...";

pág. 143, linha 20: leia-se **estultice**, em lugar de "estultície";

pág. 150, entre linhas 25 e 26: asterísticos divisórios;

pág. 158, linha 10: leia-se **código**, em lugar de "códice";

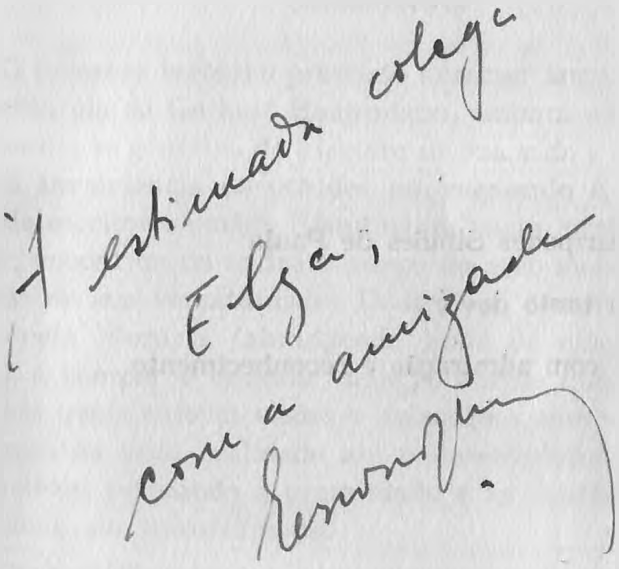
pág. 159, linha 24: leia-se **em alemão**, em lugar de "no original";

pág. 165, linha 14: leia-se **fatalismo**, em lugar de "fanatismo";

pág. 174, linha 10: leia-se **segundo**, em lugar de "primeiro".

COMPOSTO E IMPRESSO NA SECÇÃO GRÁFICA DA
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
1963

BOLETIM N.º 295
CADEIRA DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ N.º 3
SÃO PAULO
BRASIL
1964



ERWIN THEODOR

RECURSOS EXPRESSIVOS NA EVOLUÇÃO DA OBRA DRAMÁTICA DE GERHART HAUPTMANN

Ao Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

a quem tanto devo,

com admiração e reconhecimento.

PREFACIO

O presente trabalho pretende apreciar ângulo específico da dramaturgia de Gerhart Hauptmann, embora não prescinda da apresentação genérica de aspectos de sua vida e obra, em virtude da inexistência de estudos no vernáculo a respeito dêsse grande escritor alemão. Hauptmann, poeta, prosador e dramaturgo, encontrou no teatro o campo de ação mais propício à expansão de sua versatilidade. Dedicou-se durante quase tôda a existência literária (abrangendo mais de cinqüenta e cinco anos) a compor e encenar uma poliforme quantidade de peças, nas quais enfeixa visões e indagações, que vão desde a observação da crua realidade até o desenvolvimento de sonhos fantásticos, refletindo a pluralidade e as contradições de uma sociedade em transformação.

Gerhart Hauptmann, visto através da projeção da própria obra, é um representante do poliformismo característico da literatura alemã. O mundo dos seus dramas é construído como reflexo de experiências próprias, externadas em quadros da vida real, de visões sonhadas, de relatos históricos e tradições mitológicas. E' um intérprete da existência humana, que ilumina sob todos os ângulos, ao mesmo tempo que pesquisa as nossas perplexidades. Aplica-se a êle o "nihil humani a me alienum" de Terêncio, e realmente coloca no centro de todos os seus trabalhos a criatura, o indivíduo impelido de acôrdo com leis inalteráveis. Nêle vê o campo próprio do drama: "Procurai os elementos da dramaturgia na alma humana. E' ali que se encontram." (1)

O nosso trabalho deseja evidenciar êste propósito do dramaturgo através do estudo dos recursos expressivos empregados, cuja progressão serve sempre às intenções temáticas e estilís-

(1) — **Dramaturgische Aufzeichnungen, in GHJ, 1948, p. 154.**

ticas da obra em si, indicando as idéias básicas nas quais os dramas se fundamentam, ao mesmo tempo que lhes imprime feição altamente pessoal. Foi dividido em três partes: a primeira, servindo de apresentação de Hauptmann como dramaturgo; a segunda, estabelecendo a tese do valor dos recursos expressivos para a obra dramática; comprovada na terceira parte, mediante a aplicação dessa tese a dramas representativos das diversas fases do Autor e a discussão dessas mesmas peças.

Apesar de decorridos vinte anos desde a conclusão de sua última obra, não pudemos basear-nos em edição realmente completa das obras de Hauptmann, por inexistente. Em 1942, quando do octagésimo aniversário do Autor, foi publicada a primeira parte **da Edição Definitiva** (Ausgabe letzter Hand), em dezessete volumes, tendo sido planejada uma segunda parte, de igual tamanho, para os fragmentos, as anotações, a correspondência e os paralipômenos às obras individuais. O desenvolvimento da guerra impediu a impressão desta segunda parte, e, apesar de publicadas diversas coletâneas, tiveram os papéis contidos no **Arquivo Hauptmann** de aguardar até 1962, quando foram consultados para posterior publicação na edição comemorativa ao centenário **(Centenar-Ausgabe)**, programada para abranger dez volumes de aproximadamente 1.200 páginas cada um. Mesmo assim, restringir-se-á esta ainda a uma parcela apenas do copioso trabalho literário de Hauptmann e, até meados de 1963, haviam sido publicados exclusivamente os volumes V (romances) e VII (escritos autobiográficos).

As citações no nosso texto oferecem geralmente a tradução para o português, excetuando trechos a servir para a demonstração de particularidades lingüísticas, cuja adaptação ao nosso idioma não corresponderia ao propósito do nosso estudo. Quando se trata de citações dos dramas individualmente analisados é oferecido, para confronto, o texto original, sempre de acôrdo com as edições avulsas, de mais fácil consulta, alinhadas na bibliografia. Referindo-se, entretanto, a outras obras do Autor, provêm as citações das coletâneas de vulto, acima indicadas. As notas relativas a obras não-dramáticas de Haupt-

mann ou à extensa bibliografia subsidiária receberam tratamentos diversos, de acôrdo com sua importância para nós. As mais significativas foram apresentadas em tradução, outras, de importância peculiar para germanistas, vêm apresentadas na íntegra, no original, e as restantes meramente indicadas, sempre de acôrdo com as edições citadas na relação bibliográfica, constante do fim de nosso texto.

O arcabouço desta tese surgiu na Universidade de Tübingen, durante um estágio, tornado possível graças a uma bôlsa de pesquisas que nos concedeu a **Fundação Alexander von Humboldt**. Tanto na **Biblioteca Universitária de Tübingen,** quanto no **Seminário Alemão** da Faculdade de Filosofia daquela cidade, puderam ser consultadas algumas obras pràticamente inacessíveis entre nós. Nesta fase inicial pudemos contar com os abalizados conselhos do Prof. Dr. Klaus Ziegler e do Prof. Dr. Eckehard Catholy. A êles os melhores agradecimentos, que desejamos estender ao Prof. Dr. Antônio Cândido de Mello e Souza pelo interêsse e as preciosas informações com que acompanhou a posterior redação, e ao Prof. Dr. Rolando Morel Pinto, pela cuidadosa revisão do texto. Da mesma forma cumpre agradecer ao Prof. Dr. Antônio Augusto Soares Amóra a possibilidade que nos ofereceu para consultar o importante acêrvo bibliográfico da Cadeira de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.

ABREVIATURAS USADAS:

ALH — **Ausgabe letzter Hand,** edição definitiva de 1942, publicada em sua primeira parte, com 17 volumes. **(Gerhart Hauptmann: Das gesammelte Werk. Ausgabe letzter Hand zum achtzigsten Geburtstag des Dichters. Erste Abteilung. Berlin, S. Fischer, 1942.)**

CA — **Centenar-Ausgabe**, edição comemorativa ao primeiro centenário de Hauptmann, editada por Hans-Egon Hass. Em 1962 foram publicados os volumes V e VII. **(Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Hans-Egon Hass. Centenar-Ausgabe. Frankfurt/M, Berlin, Propyläen Verlag, 1962.)**

GHJ — **Gerhart Hauptmann Jahrbuch.**

DVjfLG — **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.**

GRM — **Germanisch-Romanische Monatsschrift.**

ZfdPH — **Zeitschrift für deutsche Philologie.**

KG — **Katalog der Gedächtnisausstellung.**

OBSERVAÇÕES:

1 — Citações dentro de citações não são indicadas por aspas, e sim por apóstrofes (' ').

2 — Inclusões do autor são indicadas por parênteses ( ).

3 — Supressões são indicadas por reticências entre parênteses (...).

GERHART HAUPTMANN — AUTOR E OBRA

"Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung"
Goethe, **Faust** II, 1, v. 6287/6288

Na pitoresca Ober-Salzbrunn, pequena estação de águas da Silésia, nasceu a 15 de novembro de 1862 Gerhard (sic) Johann Robert Hauptmann (1), vendo a luz do seu primeiro dia no hotel paterno, o **Hotel zur Krone** (2). Pouco antes havia Bismarck sido designado primeiro-ministro da Prússia e uma das mais antigas recordações de infância de Hauptmann evocava soldados austríacos, prisioneiros de guerra dos prussianos, que viu passar por Ober-Salzbrunn em 1866.

Criança viva e rebelde, cresce o caçula da família na pequena localidade natal (3). Manifesta, desde cêdo, violento antagonismo à vida escolar da época (4). Através da influência materna vem a impressionar-se com o pietismo religioso de

---

(1) — Todos os dados cronológicos, a menos que sua origem seja especialmente indicada, procedem da obra de C. F W. Behl e Felix A. Voigt, **Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen**, a mais completa no gênero. À página 11 encontra-se a referência aos nomes Gerhard Johann Robert, indicados na certidão de batismo. Muito cêdo, entretanto, passaria Hauptmann a assinar Gerhart.

(2) — **Idem**, "Um die Mittagsstunde, am 15. November 1862 wurde Gerhart Hauptmann zu Ober-Salzbrunn im Hotel "Zur Krone" (später "Preussische Krone") geboren." (p. 7).

(3) — Tem três irmãos: Georg (5-VIII-1853 — 20-VII-1899), comerciante; Johanna Charlotte (19-V-1856 — 1-XII-1943) e Carl (11-V-1858 — 4-II-1921), escritor de nomeada.

(4) — Erich Ebermayer, **Hauptmann — Eine Bildbiographie** "Der 'Kronensohn' war nie ein Stubenhocker. Er war auch nie ein guter, kaum ein brauchbarer Schüler. Er hasste die Lehrer. An diesem (...) Gerhart Hauptmann (...) scheiterte das preussische Schulsystem (...) der Knabe scheiterte an dem System." (p. 5).
Das Abenteuer meiner Jugend; I, 2: "Der durch Jahre vorausgeworfene Schatten des ersten Schultags verdichtete sich. Eines Tages nach Weihnachten sagte meine Mutter zu mir:

Herrnhut (5), mas o caminho para uma existência devotada à religião, na qual Marie Hauptmann (**née** Straehler) pretendia iniciar o seu filho, prova não agradar ao futuro poeta, dramaturgo e romancista, que viria a escolher inicialmente a carreira de artista plástico (6). Interrompe seu curso ginasial já no terceiro ano (1878) (7), procura temporàriamente entusiasmar-se pela agricultura, trabalhando na propriedade agrícola do tio Schubert de maio de 1878 a setembro de 1879, mas abandona o projeto após contrair uma fraqueza pulmonar, de que virá a ressentir-se até 1904. Embora se revele aluno rebelde também na Escola de Artes de Breslau (8), entusiasmam-no as preleções de Alwin Schultz, as aulas do escultor Robert Haertel, assim como os ensinamentos dos pintores James Marshall e Albrecht Bräuer (9). Depois se matricula na Universidade de Jena, onde seu irmão Carl estudava Ciências Naturais e Filosofia desde 1880 (10). Assiste às preleções de célebres profes-

---

'Wenn das Frühjahr kommt, musst du in die Schule. Ein ernster Schritt, der getan werden muss. Du musst einmal stillsitzen lernen. Und überhaupt musst du lernen und leinen, weil auf andere Weise nur ein Taugenichts aus dir werden kann.'

Also du musst! du musst! du musst!

Ich war sehr bestürzt, als mir diese Eröffnung gemacht wurde. Dass ich erst etwas werden sollte, da ich doch etwas war, begriff ich nicht." (CA VII, p. 468).

(5) — Herrnhut é uma pequena localidade na região de Dresde, fundada em 1722 pelo Conde Zinzendorf para protestantes, procedentes da Morávia. Ali se desenvolveu a "Fraternidade Evangélica" (Evangelische Brüder-Unität).

(6) — Em 6 de outubro de 1880 matriculou-se Hauptmann na Escola de Arte de Breslau.

(7) — Erich Ebermayer, **op. cit.**: "Als er, mit fünfzehneinhalb, hochgeschossen und frühreif, die Schultür krachend hinter sich zuschlug, hatte er das Gefühl eines entlassenen Sträflings." (p. 5).

(8) — Foi suspenso entre os dias 7 de janeiro e 23 de março de 1881, devido a "mau comportamento e insuficiente esfôrço".

(9) — James Marshall viria a ser o modêlo para o **Colega Crampton** e Albrecht Bräuer para o **Michael Kramer**.

(10) — Sua matrícula é de 19 de janeiro de 1883, sendo designado "Gerhard Hauptmann Hamburgensis", pois para Hamburgo seus pais haviam mudado em 1882, a fim de residirem próximos a Georg, o qual — em 24 de setembro de 1881 — casara com Adele Thienemann. Em comemoração a êsse casamento fôra impressa a primeira obra de Gerhart, o epitalâmio **Liebesfrühling**.

sôres (como Eucken e Haeckel), e dedica-se à leitura de Homero, Hesíodo, Plutarco, Jean Paul Richter e Byron. Esboça em Jena os primeiros planos sistemáticos para a carreira das letras, mas ali permanece apenas um semestre, muito embora continue matriculado durante ainda outro período semestral. Já em março viaja a Berlim, depois a Hamburgo (acompanhado de sua concunhada Marie Thienemann), de onde embarca para a Espanha. Em abril visita Málaga e Barcelona, em seguida vai conhecer Marselha e se dirige a Gênova. Juntamente com seu irmão Carl visita Nápoles, permanecendo várias semanas na ilha de Capri. Esta seria a primeira de múltiplas viagens, destinadas, antes de mais nada, a indicar-lhe o rumo de sua vida futura. Tenta a existência de escultor, retornando a Roma ainda em 1883 (outubro) para esboçar pequenos trabalhos iniciais, e depois consagra quase todo o seu tempo a uma estátua de guerreiro germânico, de gigantescas proporções, que vem a desmoronar em fevereiro de 1884, enquanto Hauptmann se encontra prêso a leito de hospital, vitimado por febre tifóide. Desilude-se com a escultura e retorna à Alemanha, mal refeito da doença (11). Mas os meses passados em Roma não haviam sido esbanjados. Lêra a **Utopia** de Thomas More, a **História dos Papas,** de Ranke, parte considerável das obras de Plutarco e de Hölderlin, e se ocupara de perto do **Prometeu Algemado,** de Ésquilo. Surgiu assim o hábito da leitura intensa e variada, característica de Hauptmann, um auto-didata, cuja intuição feliz e extraordinária capacidade de retenção de observações e ensinamentos, assombravam todos aquêles que o conheciam. De volta à Alemanha, fica noivo de Marie Thienemann, sua concunhada, cuja outra irmã Martha seria levada ao altar ainda no mesmo ano por Carl Hauptmann (12). Êle próprio casou com Marie em 5 de maio de 1885, após freqüentar durante dois semestres a Universidade de Berlim, onde foi discípulo de Curtius e Treitschke. O jovem casal decidiu instalar-se em Berlim, mas logo depois, em atenção ao estado de saúde de Gerhart,

(11) — O escultor Weizenberg, do "atelier" vizinho ao seu, destruira, em ataque de loucura, as obras plásticas de Hauptmann.
(12) — Em 6 de outubro de 1884.

mudou sua residência para Erkner, lugarejo nas proximidades da metrópole. Ali se processa a "conversão" total de Hauptmann à literatura.

A partir dêsse momento interessa-nos o Autor, e, dentro do escopo do presente trabalho, o dramaturgo eminente, que provou ser desde a última década do século dezenove até seu falecimento em 1946. Seu grande admirador Gerhart Pohl, único escritor a acompanhá-lo nos últimos penosos dias de sua existência terrena (13), declarou durante conferência em homenagem ao nonagésimo aniversário de Hauptmann:

"Êle foi um milagre. Deixemos de lado a palavra 'gênio', que desde o chamado 'culto da genialidade', desde 1700, sofre contínuo desgaste, vindo a ser em nosso idioma um têrmo prostituído, como Hofmannsthal reconheceu há cêrca de cinqüenta anos. Fiquemos no — milagre... Milagres dêsse gênero foram, no âmbito de nosso povo, Bach e Mozart. Naturalmente Goethe, Beethoven e Kant, Frederico-o-Grande, com seu espírito extraordinàriamente cintilante, e Bismarck, com sua fôrça primitiva e invulgar; também Heinrich von Kleist, talvez ainda Franz Grillparzer e Joseph von Eichendorff, mas, em nossa época, exclusivamente — Gerhart Hauptmann." (14)

A obra completa não é ainda conhecida. Embora a maior parte tenha sido salva das ruínas da guerra (15), e transferida depois para Ronco (Ticino) por Benevenuto Hauptmann, filho do Autor (16), sabe-se da perda de uma das mais completas coleções hauptmannianas (17), assim como da destruição de

---

(13) — Documentou êsse período no livro **Bin ich noch in meinem Haus? — Die letzten Tage Gerhart Hauptmanns.**

(14) — Gerhart Pohl, **in KG,** pp. 9-10.

(15) — A maior parte do arquivo foi salva graças à ação enérgica de C. F. W. Behl, que recebera de Hauptmann a autorização de proceder à retirada dos documentos e manuscritos de **Wiesenstein,** residência do escritor e de sua família, (cf. Gerhart Pohl, **Bin ich noch in meinem Haus?,** pp. 11 e 19-20).

(16) — "Der Hauptmann-Erbe hatte die nachgelassenen literarischen Wertpapiere seines Vaters fünfzehn Jahre lang der interessierten Öffentlichkeit und der einschlägigen Wissenschaft auf oft wunderliche Weise vorenthalten, zeitweilig sogar ihren Standort verheimlicht." (**Der Spiegel** N.º 17, 1962, p. 56).

muitos documentos inéditos no arquivo da editôra S. Fischer, em virtude de incêndios, provocados por bombardeios. Mesmo o que existe intacto aguarda, em grande parte, o momento de ser editado, o que na íntegra não se dará ainda no curso da atual publicação da "Edição do Centenário". Esta surge de acôrdo com o programa de nôvo empreendimento, dirigido pelo Prof. Dr. Hans-Egon Hass, o qual (após fichar o arquivo de Ronco) verificou que a totalidade dos escritos de Hauptmann, incluindo a correspondência, se elevaria a cinqüenta volumes. Assim sendo, selecionou-os criteriosamente, apresentando uma coleção, que contará dez volumes de cêrca de 1.200 páginas cada um, tendo sido publicados em primeiro lugar dois tomos, contendo os escritos autobiográficos e os romances. Nesses dois primeiros volumes, assim como na chamada Edição Definitiva **(Ausgabe letzter Hand)** de 1942, em 17 volumes (18) e nas edições avulsas das peças, dos romances e dos poemas, baseia-se hoje o conhecimento da obra do Autor. Comparando-a a outras, publicadas recentemente na Alemanha, dentro da pronunciada preferência atual por edições completas, constatamos conservar uma porcentagem elevada dos trabalhos de Hauptmann real expressão de atualidade. Verifica-se não ser possível, para a apreciação adequada do pensamento do Autor, restringir o estudo a algumas obras célebres; em muitas outras surgem, em proporção maior ou menor, momentos que pertencem à problemática presente, que sugerem pensamentos ainda atuais. Com razão pôde o próprio Hauptmann afirmar, no prefácio ao primeiro volume da Edição Definitiva: "Muito do conteúdo destas páginas — que há bastante tempo deixou de ser propriedade minha — tornou-se domínio do espírito do povo alemão."

---

(17) — De propriedade do seu amigo Max Pinkus (falecido em 19-VI-1934), modêlo do Conselheiro Clausen (personagem central de **Antes do Crepúsculo**).

(18) — "Die siebzehnbändige 'Ausgabe letzter Hand' der Werke Hauptmanns, die 1942 im S. Fischer Verlag erschien und in Haarlem gedruckt wurde, kam nur durch die Hilfe Eckart Hauptmanns zustande. Der Amsterdamer AEG = Chef hatte holländisches Papier für den Druck besorgt, nachdem Goebbels die Papierzuteilung verweigert hatte." **(Der Spiegel,** N.º 17, 1962, p. 59).

Escritor dos mais afamados durante três épocas históricas da existência alemã, o Império, a República de Weimar e o "Terceiro Reich", é a expressão legítima de período em transição, e se acima se falou do caráter de atualidade de suas obras, significa isto não ter tal fase de transição chegado ainda ao seu término (19).

Seu nome correu o mundo quando, logo após a apresentação de **Antes do Amanhecer** (a 28 de outubro de 1889), acalorados debates se travaram em tôrno dessas primícias dramáticas. Esta peça inaugurou uma fase do teatro alemão que, de acôrdo com alguns historiadores da literatura, ainda não chegou ao fim (20). Hauptmann, e isto torna patente a sua filiação ao período de transição, soube acompanhar as correntes intelectuais, mantendo-se sempre em plano destacado. Não se justifica, portanto, (salvo em sentido muito especial) (21) aplicar-lhe o rótulo de "naturalista" e julgar com isto definir o conjunto de suas obras. E' verdade que na época de **Antes do Amanhecer** fêz furor, graças àquilo que chamavam de "apresentação exata" de feições determinadas da sociedade. Arno Holz, o teórico do naturalismo e defensor do mesmo como "princípio estilístico", afirmou tratar-se, no caso de **Antes do Amanhecer** do "melhor drama, já escrito em língua alemã" e Theodor Fontane, célebre escritor e respeitado crítico da **Vossische Zeitung** declarou que "êste Hauptmann é, na realidade, aquilo que Ib-

(19) — Fritz Martini, **Gerhart Hauptmann zum Gedächtnis**: "Desde o início revelou-se Hauptmann um criador magistral do ser individual, prisioneiro de impulsos personalíssimos, o qual — titubeante e solitário — não possui a fôrça de se amoldar às imposições variáveis da existência. Entregue, indefeso, às fôrças destruidoras do mundo e do próprio desequilíbrio, o indivíduo fracassa e se arruina. A sociedade burguesa da época sentia aqui revelado o seu íntimo; de forma semelhante a Thomas Mann, tornou-se Hauptmann o anatomista e cronista da época burguesa em decadência." (in **Die Pforte**, I, 1947, p. 26).

(20) — Karl S. Guthke, **Gerhart Hauptmann — Weltbild im Werk**: "Mit diesem Datum beginnt ein neues Kapitel in der Geschichte des deutschen Dramas und Theaters, das noch heute nicht abgeschlossen ist." (p. 5).

(21) — Assim a aplicação dada ao têrmo por Rudolf Alexander Schröder, no prefácio a **Der grosse Traum**, pp. 7-26.

sen apenas pretende ser." (22). Mais tarde, entretanto, o próprio Hauptmann se insurge contra a suposição de que adotara, em qualquer época, as metas teóricas dos naturalistas, e, segundo êle, seriam seus escritos do primeiro período apenas tentativas para encontrar a maneira mais conveniente de externar as suas idéias, pondo em prática o aforismo: "Fomos colocados no mundo para experimentar." (23). Distinguem-se os dramas de Hauptmann desde o comêço pela característica que êle próprio apontou, ao falar de **E Pippa dança** como "a simbolização da procura íntima." (24). Em poesia e romance, na novela e — principalmente — no drama manifesta tal procura e retrata, em insuperável forma artística, o sofrimento e a esperança, êsses problemas fundamentais da existência humana. "Um poeta desta categoria", escreveu Gerhart Pohl, "não podia continuar sendo por todo o sempre um companheiro de armas dos naturalistas. No fundo nunca o foi, embora sejam dêle quase tôdas as obras primas dêsse movimento." (25). Já sua intenção artística distinguia-o daquêles: procurava representar o presente vivido e o conjunto de problemas, especificamente humanos." (26).

Na época anterior ao aparecimento de Hauptmann, a linguagem literária se afastara da vida cotidiana; o abismo entre a cultura de gabinete e a existência real se aprofundara (27). Não apenas a forma, também o conteúdo da literatura dominante se amoldara aos gostos da alta burguesia. O poema heróico

---

(22) — O naturalismo de Hauptmann é, entre outros, examinado por P. Böckmann **in Festschrift für Günther Müller**, pp. 239-258.

(23) — "Wir sind in die Welt gestellt, um zu prüfen" (ALH, XVII, p. 386).

(24) — Cf. Joseph Chapiro, **Gespräche mit Gerhart Hauptmann**.

(25) — Gerhart Pohl, **in KG**, p. 12.

(26) — Fritz Martini, **op. cit.**: "O propósito de seus dramas sociais não era estabelecer novas condições sociais, mas refletir, através da massa, a alma humana individual, sua miséria, seu destino." (p. 27).

(27) — E' um período caracterizado na literatura alemã por nomes do porte de Josef Viktor Scheffel, Julius Wolff e Felix Dahn, de ressonância então muito superior a autores como Büchner, Grabbe ou Hebbel.

concluia com o retôrno ao doce lar, e o romance... com o beijo dos noivos. Assim se diluia todo e qualquer problema, e aquêles autores que, contrariando a tendência dominante, ousavam apresentar e debater teses existenciais, eram ignorados ou rejeitados e difamados. Schopenhauer, por exemplo, foi olvidado até a sua "redescoberta" por Nietzsche, o qual — baseado naquêle — iniciou a obra de destruição dos valores superados, ôcos, falsos. Mas mesmo as palavras de Nietzsche deixaram de encontrar, inicialmente, a ressonância esperada, e mais de um decênio decorreu antes que entusiasmassem os jovens de então. Êsses se dispõem a ajustar contas com as classes dominantes, interessadas exclusivamente na vida das aparências, no luxo, na ostentação e na ampliação desmesurada de suas posses. Surge a revolta contra a literatura epigonal, sucedendo-se programas e manifestos. Principalmente em Berlim e Munique, mas também em outros centros urbanos do nôvo Império Alemão, irrompem os clamores em favor de uma literatura "moderna", capaz de corresponder aos anseios da nova geração, que se sente como a executora de missão histórica.

Não pairavam dúvidas acêrca daquilo que cumpria recusar ou banir: todos os padrões aceitos pelos "decadentes defensores do bom-tom". Mas as metas positivas não eram divisadas com idêntica nitidez. Apenas os chamados "naturalistas coerentes" de Berlim conseguiam realizar notável feito estilístico, fundindo a tradicional linguagem literária artificial com o idioma da vida de todos os dias. Importava-lhes a descrição exata; o indivíduo deveria ser fixado em pantomima, aparência e no seu personalíssimo linguajar. Interessava, acima de tudo, aquilo que fôsse possível verificar através da observação imediata. Arno Holz, em **A Arte, sua Essência e suas Leis** afirmou que "a arte tem a tendência de ser novamente a natureza; transforma-se nela na medida das suas específicas condições de reprodução e seu respectivo modo de aplicação", e explica assim o estilo direto dos naturalistas (28). Mas a fixação de apa-

(28) — Arno Holz, **Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, in** vol. **Naturalismus. Serie: Vom Naturalismus zur neuen Volksdichtung,** col. **Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen,** p. 83).

rências externas não conseguiu, por si só, determinar um progresso cultural e, se bem que os naturalistas julgassem poder explicar o "interior" pelo "exterior", foi necessário para a sua sobrevivência encontrar um porta-voz, não apenas capaz de descrever, mas cuja descrição encerrasse também uma mensagem humana. Surgiu Gerhart Hauptmann. Sem que fôsse "naturalista coerente", levou ao ápice o naturalismo na literatura alemã, apresentando uma imagem do mundo que correspondia à sua época e expressando os sentimentos de sua geração. Destruiu a imagem artificial da literatura anterior e apontou o caminho à conquista da realidade pela arte (29). Todavia, em-

---

Cit. em português **in A ascensão de Joaninha,** tradução, prefácio e notas de Paulo Quintela, p. 8.

(29) — A necessidade de substituir o teatro tradicional pela realidade do presente foi sentida em muitos países, sendo Hauptmann considerado um arauto neste campo, um legítimo herdeiro de Ibsen, a aperfeiçoar os métodos dêste. Na Irlanda, o jovem James Joyce (1882-1941), revoltado com o que considera a covardia dos diretores do **Irish Literary Theatre** (o posterior **Abbey Theatre** de Dublin), avêssos à apresentação das peças de Ibsen, Tolstoi ou Hauptmann, escreve em 15 de outubro de 1901 seu **Day of Rabblement,** no qual afirma:

"If an artist courts the favour of the multitude he cannot escape the contagion of its fetichism and deliberate self-deception, and if he joins in a popular movement he does so at his own risk. Therefore, the Irish Literary Theatre by its surrender to the trolls has cut itself adrift from the line of advancement. Until he has freed himself from the mean influences about him — sodden enthusiasm and clever insinuation and every flattering influence of vanity and low ambition — no man is an artist at all. But his true servitude in that he inherits a will broken by doubt and a soul that yields up all its hate to a caress; and the most seeming-independent are those who are the first to reassume their bonds. But Truth deals largely with us. Elsewhere there are men who are worthy to carry on the tradition of the old master who is dying in Christiana. He has already found his successor in the writer of **Michael Kramer...**" (in **The Critical Writings of James Joyce,** ed. Ellsworth Mason e Richard Ellman, pp. 71-72.

No verão do mesmo ano traduzira Joyce (cf. Herbert Gorman, **James Joyce, a definitive biography**, p. 73) os dramas de Hauptmann, **Antes do Amanhecer** e **Michael Kramer**, trabalhos nunca publicados. A respeito da tradução de **Michael Kramer,** obra que Joyce continuou a admirar pelos anos afora, encontramos a seguinte anotação em **A Bibliography of James Joyce,** de autoria de John J. Slocum e Herbert Cahoon: "The location of the manuscripts of the translation of Ger-

bora se tratasse — nos seus primeiros dramas — das realizações máximas do naturalismo no teatro alemão, já indicava para além dos estreitos limites dêsse movimento. "Os que se apresentam como indivíduos comuns são, em verdade, figuras impelidas por fôrças ocultas; estas não pertencem de modo algum ao ambiente material, mas a uma região psíquica, de incomparável profundidade e humanidade." (30).

Hauptmann foi, durante tôda a vida, personalidade literária das mais controvertidas. Merece desde cêdo inúmeras homenagens e invulgares distinções. Em 1896 recebe pela primeira vez o Prêmio Grillparzer da Academia Imperial das Ciências de Viena, em reconhecimento por **Ascensão de Joaninha,** e pela segunda vez em 1899, graças ao **Carroceiro Henschel.** Nos mesmos anos é proposto na Alemanha para o Prêmio Schiller, concessão ambas as vêzes vetada pelo Imperador Guilherme II, que tinha o dramaturgo na conta de um elemento subversivo. Pela terceira vez é distinguido com o Prêmio Grillparzer em 1905 (pelo **Pobre Heinrich)** e, no mesmo ano, agraciado com o título de **Doctor Litterarum honoris causa** do **Worcester College** da Universidade de Oxford, sendo na ocasião designado "artis dramaticae summus inter hodiernos artifex". Irônicamente afirmou Bernard Shaw na oportunidade: "Amiro muito a Alemanha. Tal como outros países é, além do mais, muito modesta, deixando ao estrangeiro as homenagens

---

hart Hauptmann's **Michael Kramer** (two versions) is unknown. Joyce may have confused one of them with the above **(Antes do Amanhecer),** when he wrote Ezra Pound, November, 12, 1937:

'Could you give me a word of introduction to Ge.hart Hauptmann? When I was a boy in Dublin I made a translation (!) of his **Michael Kramer,** a play which I still admire greatly. Perhaps he would do me the honour and pleasure of signing it — his text, I mean, not my well meant translation which some U. S. buyer obtained by stealth, I suppose, from some conniving relative of mine in the old town. He is, or was, a neighbor of yours and I think you told me you knew him.'

Joyce duly received his book back inscribed by Hauptmann: 'Nie hat dieses Buch einen besseren Leser gehabt, als James Joyce' ". (p. 150).

(30) — Rudolf Kayser, **Gerhart Hauptmann — Welt, Werk und Schicksal, in Der Zeitgeist,** n.º 185, p. 25.

nos seus cidadãos mais expressivos." Em 1912 Hauptmann é aclamado cidadão honorário de Hirschberg e, no mesmo ano, reconhece a Academia Sueca os seus méritos, concedendo-lhe o Prêmio Nobel de Literatura. Em 1914 merece o primeiro reconhecimento oficial do govêrno alemão, sendo agraciado pelo Imperador Guilherme II com a Ordem da Águia Vermelha, Quarta Classe com Corôa. Decorridos sete anos, o Presidente da República Alemã, Friedrich Ebert, conclama todo o país para uma "festa nacional" em homenagem ao sexagésimo aniversário, que transcorreria um ano mais tarde: "Com um tributo a Gerhart Hauptmann o povo alemão se homenageia a si mesmo." Ainda em 1921 recebe o título de doutor "honoris causa" da Faculdade de Filosofia da Universidade Alemã de Praga. Em 1922 recebe a cidadania honorária de Breslau; em Berlim é o primeiro a ser distinguido com o Escudo da Águia do Estado Alemão. Em 1924 lhe é conferida a mais elevada das condecorações alemãs, o "Pour le Mérite"; em 1926 recusa convite para pertencer à Academia Prussiana de Letras, como antes recusara sua candidatura à Presidência da Alemanha; em 1930 recebe em Viena, como tributo especial dos palcos austríacos, o "Anel do Burgtheater"; em 1932 a medalha da **Academy of Art and Letters** de Nova Iorque, o título de doutor "honoris causa" da Universidade Columbia e o Prêmio Goethe de Frankfurt am Main, enquanto Breslau organiza uma mostra de suas obras e inaugura o Teatro Gerhart Hauptmann. No mesmo ano é-lhe oferecida a medalha Rathenau, homenagem à memória de seu amigo, o ex-ministro do exterior, Walther Rathenau, assassinado em 1922, e a participação, como membro honorário, do PEN-Clube de Viena. Êsses os mais importantes tributos honoríficos, entre dezenas de outros, de menor relêvo. Suas obras foram traduzidas para mais de trinta idiomas, e talvez nunca antes pudesse um dramaturgo, poeta e romancista alemão jactar-se de tanta popularidade. Mas êste é apenas um dos aspectos. Há outro. Na época do Império, a censura combateu-o contìnuamente, Guilherme II recusou-lhe duas vêzes, conforme vimos, a concessão do Prêmio Schiller; o camarote imperial no **Deutsches Theater** foi cancelado, em pro-

testo contra a peça **Os Tecelões**. Josef Hofmiller atacou Gerhart Hauptmann impiedosamente em 1909; a geração expressionista considerava-o um autor "superado" e "decadente", e isto quando mal havia percorrido a metade do seu caminho criador. Em 1921, ao ser preparado um livro comemorativo em homenagem ao seu sexagésimo aniversário, a transcorrer no ano seguinte, muitos autores preeminentes se recusaram a colaborar e, realmente, não é possível deixar de reconhecer que algumas de suas obras revelam fraquezas espantosas, talvez porque o tema contrariasse a índole do Autor, ou porque entregasse para publicação esboços de trabalhos apenas superficialmente corrigidos (31). Tinha momentos de assustadora falta de auto-crítica. Amigos e secretários de Hauptmann deram a conhecer minúcias do seu processo criador e, se por um lado surpreende a rápida execução de seus planos literários e sua freqüente leviandade na correção, admira, por outro, o extremo cuidado com algumas das obras que muito particularmente o fascinavam (32). "Seu amigo, o poeta Oskar Loerke, leitor da Editôra Fischer, informou certa vez ter tido de aplicar nada menos de cinco mil correções a um manuscrito de Hauptmann. As idéias vinham com demasiada rapidez, os motivos eram precipitadamente aceitos, sugestões eram anotadas com exagerada facilidade e os manuscritos entregues antes do tempo." (33). Mas, apesar disto (ou, quem sabe, por causa disto, já que a pressa e a falta de critério uniforme parecem ser manifestações típicas de nossa época) tornou-se Hauptmann o representante lídimo da Alemanha dos últimos dez anos do século dezenove e de mais de quatro decênios do atual. Sua obra emergia sempre da necessidade íntima de expressar idéias, vi-

(31) — Fritz Martini, **op. cit.**: "Hauptmann conseguia revelar sua mestria apenas no campo que lhe era adequado, e sòmente enquanto se conservava próximo à seara de suas próprias experiências foi capaz de relacionar a obra literária estreitamente com a vida como tal." (p. 24).

(32) — Basta mencionar que os esboços para **Florian Geyer** formariam um volume com 400 páginas, que **Antes do Crepúsculo** recebeu sete, e **Ifigênia em Aulis** nove redações diferentes.

(33) — Joachim Seyppel, **Gerhart Hauptmann**, pp. 7-8.

sões e observações relacionadas com sucessos contemporâneos. Iniciou-a como escultor, mas em breve reconheceu que só conseguiria alcançar seu objetivo através da palavra escrita. "Produziu figuras, eventos e imagens — um dos modernos escritores de mais fértil imaginação. (...) Quem quiser entender nossa época, precisa conhecer Hauptmann." (34). O aspecto vivo, direto, das personagens de seus dramas mais apreciados procede da intuição feliz que possuía, assim como da sua instintiva ligação com as figuras criadas. "To know Hauptmann's work well is to know him well." (35).

Não era, portanto, apenas o autor à procura da representação literária de suas observações, era também o pensador em busca da interpretação da existência em si — e isto em imagens vivas e linguajar acessível. Atrás das manifestações fugidias esforçava-se por reconhecer valores permanentes. Esta procura constante, abrangendo tôdas as facetas da vida no intuito de chegar, através da aparência, à essência real, explica o panorama proteiforme da obra, em que se sucedem descrições cruéis, visões etéreas de regiões sonhadas, poemas de caráter folclórico e reminiscências arcaicas, romances monumentais e dramas lendários, comédias populares e tragédias do mundo clássico. Atravessa as épocas com a mesma facilidade com que cruza os continentes, e se muitas obras evocam preferencialmente o mundo da Antigüidade Clássica ou, dentro da Alemanha, a Silésia e a região em tôrno de Berlim, estende-se em outras desde a Groenlândia até a América da época das descobertas ou faz surgir, como cenário, o mar imenso e ilhas fantásticas. A procura de uma solução, de uma diretriz para as indagações existenciais é a responsável por esta enorme multiplicidade, e a focalização tão diversificada é característica de Hauptmann. Conforme observação já citada, considerava sua obra a "simbolização da procura íntima" e procura chegar à manifestação do cerne mais recôndito da vida. Em-

(34) — Wilhelm Grenzmann, **Deutsche Dichtung der Gegenwart**, p. 38.

(35) — F. B. Wahr, **Theory and Composition of the Hauptmann-Drama in The Germanic Review**, vol. XVII, n.º 3, 1942. p. 166.

bora não se devote, conscientemente, a pesquisar o mistério da existência, caminhando pela trilha cristã, ainda assim se caracteriza sua procura pelo sentido religioso, pois deseja encontrar a chave para a redenção humana. Esforça-se por compreender as manifestações contraditórias da existência terrena, sendo levado a concluir que o mundo é regido por fôrças cegas, misteriosas, terríficas, cujo combate e possível neutralização se impõem. A Criação, como a encara, possui dois polos opostos, sendo possível a redenção apenas mediante o entrelaçamento de manifestações dos dois campos. Por isso mesmo mistura tantas vêzes em suas obras o mundo sombrio dos mistérios com o esplendor da superfície, das aparências. A procura da perdida unidade da Criação não é possível sem imensos sofrimentos, manifestados na quase totalidade dos seus trabalhos. Hauptmann sentiu-se ligado a Schopenhauer e a Nietzsche, e, como êles, procurou penetrar no âmago, na essência da existência. A penetração do mundo dionisíaco, tal como se manifesta na **Origem da Tragédia** de Nietzsche, o reconhecimento dos imensos sacrifícios e sofrimentos no mundo arcaico, revelados já no seu diário romanceado **Primavera Grega,** a convicção do determinismo a reger a existência, tudo isso leva ao pessimismo e à compaixão pelo homem, dois traços marcantes da produção de Hauptmann. Sob êste ângulo devemos contemplar a tão freqüentemente citada característica da "compaixão" nas peças de Hauptmann, muitas vêzes evocada melodramàticamente, como se se tratasse de definir o ambiente de obras plangentes e superficiais. "Durante muito tempo era tido como o autor da compaixão, não no sentido realmente aplicável a Schopenhauer (muito familiar a Hauptmann), mas no âmbito sentimental da palavra, e muito ràpidamente se seguia a censura a características doentias e à falta de confiança no futuro. Também foi chamado de poeta dos anseios populares, da resignação, do perene romantismo, do naturalismo e de outros "clichês" mais, querendo cada um dos mesmos fazer crer que conseguia rotular o "verdadeiro" Hauptmann, descobrir o princípio unitário de sua obra..." (36). Êsses "clichês", entretanto, não indicam se-

(36) — Karl S. Guthke, **op. cit.**, p. 9.

não o número infinito de possibilidades interpretativas, apresentadas pela obra do Autor, e evidenciam a extensão surpreendente do seu mundo psíquico. Êle próprio afirmou ter sempre procurado indicar "o fator geral, através da exemplificação pessoal" (37) e já se observou ser extremamente difícil sistematizar a sua cosmovisão, expressa em mais de sessenta trabalhos de grande porte. Tentou-se coadunar as diversas linhas mestras de seu pensamento, a científico-psicológica, a dionisíaco-pagã e a cristão-ética, mas também assim não se chegou senão a iluminar outras facetas mais do seu pensamento. "As obras de Hauptmann surgiram tão numerosas e tão ràpidamente, cinqüenta dramas e dez criações épicas, como se, no curso da breve existência humana, acossado por exigência íntima e o clamor do mundo em tôrno, tivesse de erigir uma construção, capaz de abrigar todos os tesouros de nossa época sofredora, em uma ordem que ao mesmo tempo fôsse arte e, além disso, se revelasse mais elevada do que qualquer arte, uma construção de cujo tôpo o olhar abrangesse uma Jerusalém celeste. (...) Henschel, Rose, Kramer, Garbe — e muitas outras (personagens) — são vítimas escolhidas pelo sofrimento, sempre prepotente, que as segrega da comunidade e as embeleza no momento em que se revelam irmanadas no sacrifício. Relampejante, através de todos os horrores, manifesta-se o **destino** nas peças helênicas." (38).

O próprio Hauptmann esforçou-se por encontrar a fórmula capaz de qualificar a essência de sua obra, sem chegar a uma definição satisfatória. Sabia de sua imensa contribuição para o moderno drama alemão, cujo desenvolvimento depois de Lessing caracterizou numa conferência, pronunciada em Heidelberg, por ocasião da abertura dos Festivais Dramáticos, e que subordinou ao título **A Árvore de Gallowayshire** (39):

"Nas ruínas dos muros de New Abbey, em Gallowayshire, existe uma espécie de bôrdo. Devido à falta de espaço e de

(37) — "Im Persönlichen das Allgemeine" (**ALH, XII**, p. 3).
(38) — Max Rychner, **Gerhart Hauptmanns 100. Geburtstag. in Die Zeit**, n.º 46, 16-XI-1962, p. 10.
(39) — 22 de julho de 1928.

alimento viu-se compelido a desenvolver raiz especialmente forte, que se fincou profundamente no chão, transformando-se em verdadeiro tronco. E depois de retirar as outras raizes da altura do muro, tornou-se a árvore inteira independente, locomovendo-se desta forma do seu local primitivo. Procurou a seiva do solo original e a êle enviou as suas raízes. (...) O drama alemão atravessa, há cêrca de cento-e-cinqüenta anos. êste mesmo processo. Só na época mais recente atingiu novamente solo fundamentalmente alemão. Assim, quando tratei dramàticamente das condições dos camponêses na gleba pátria em **Antes do Amanhecer,** em **Carroceiro Henschel** e **Rose Bernd,** da miséria dos pequenos tecelões montanheses, da luta pela existência de uma lavadeira, do sofrimento de paupérrima menina em **Ascensão de Joaninha,** de dois indigentes em **Schluck e Jau,** do mundo subterrâneo do sofrimento, do vício e do crime em **Os Ratos**. Além disso, com **Florian Geyer,** fiz o drama abarcar parte dolorosa da história do nosso povo. Mas não prosseguirei falando de mim mesmo, tive de fazê-lo em respeito à verdade, pois devo ser considerado uma das raizes da árvore de Gallowayshire" (40).

Realmente fixaram os dramas de Hauptmann, justificando a metáfora em questão o desenvolvimento do Autor, no sentido da procura contínua da seiva ideal da vida. Através de sua obra voltou o drama alemão ao solo da realidade presente, mesmo que a temática — conforme vimos — se estendesse muitas vêzes a épocas e regiões distantes ou fantásticas (41). A determinação geográfica e histórica servia apenas como marco peculiar a indicar um arquétipo de validade universal. Característica comum à maioria das obras dramáticas do Autor é a visão do sofrimento humano nos matizes e momentos mais diversos. Hauptmann povoa as tragédias de indivíduos comuns, incapazes de esquivar-se a encargos muito mais pesados

(40) — **Apud** Kurt Lothar Tank, **Gerhart Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten,** cap. "Der Baum von Gallowayshire", pp. 93-97.

(41) — **Griechischer Frühling:** "Was wäre ein Dichter, dessen Wesen nicht der gesteigerte Ausdruck der Volksseele ist?" (**CA,** VII, p. 52).

do que permitem as suas fôrças, ou de caractéres excepcionais, cujo sofrimento é revelado, quando não conseguem solucionar indagações triviais. A perplexidade resultante ocasiona a passividade, desempenhando assim o tipo do "anti-herói" papel de relêvo nos seus dramas (42). Êsses "anti-heróis" reconhecem a inutilidade da luta contra o destino, mas não conseguem subtrair-se à mesma, por ser característica da existência humana. O mundo (e assim também nós próprios) compõe-se de duas partes antagônicas; trata-se da oposição eterna entre amor e ódio, vida e morte. "Tanto o ódio quanto o amor, tanto a culpa quanto a inocência, são fôrças superiores, impossíveis de serem determinadas pela vontade ou pela consciência e, por isso, existem em antagonismo imutável" (43). E se, nas obras de Hauptmann, se sagra geralmente vencedor o princípio negativo, é pelo fato de, ao Autor, se ter revelado "Hécate muito mais clarividente do que Apolo" nas lutas contínuas do indivíduo contra um mundo adverso e indiferente (44). Gerhart Hauptmann enveredou, desde cedo, para a procura do caminho à superação dos antagonismos enraizados na natureza humana, entretanto veio a convencer-se da inexistência de tal caminho, insuficiência a determinar sua visão trágica, cuidadosamente analisada por Wilhelm Emrich (45). Êste intérprete recorre, por exemplo, ao velho Hilse, única vítima entre os tecelões (da peça homônima), e assim prova a sua assertiva :"O velho Hilse não deseja participar do choque entre as antinomias (da vida), depositando sua 'esperança' em esfera superior ,situada 'além' das lutas terrenas, mas — e eis a ironia trágica — é o único a sucumbir em conseqüência da revolta" (46). Aqui tem início a teodicéia, isto é, a procura da justificação de Deus diante de

---

(42) — Cf. Karl Migner, **Gerhart Hauptmanns tragische Weltsicht in Welt und Wort**, XI, 1962, pp. 335-338.

(43) — Wilhelm Emrich, **Dichterischer und politischer Mythos. Ihre wechselseitigen Verblendungen in Akzente**, Sonderheft I-63, p. 196.

(44) — **Ifigênia em Delfos:** "Hellsichtiger als Apolloweitaus ist Hekate." (p. 232).

(45) — Wilhelm Emrich, **Protest und Verheissung**, cap. "Der Tragödientypus Gerhart Hauptmanns", pp. 193-205.

(46) — Wilhelm Emrich, **idem**, p. 194.

tôdas as objeções levantadas e injustiças apontadas, pelas quais é considerado o responsável pela imperfeição do mundo. Em **Hamlet em Wittenberg** a idéia aparece nítida: "O sofrimento é o destino de tôdas as criaturas, o destino da Criação, já por tratar-se de uma criação" (47). Veremos adiante, em análise de **O Pobre Heinrich,** Deus escarnecendo do sofrimento humano, enquanto em **A Filha da Catedral** é negada a Sua infalibidade: "Êle, sentado ao tear, o tecelão entre todos os tecelões, é falível" (48). O desespêro de Hauptmann perante a imperfeição do mundo, a consciência da fôrça soberana do determinismo, a noção da "dialética do destino", da culpa original, daquilo que viria a designar a **moira,** dão origem àquela decantada idéia de sua "compaixão", antes um **Mit-Leiden** do que o **Mitleid,** um congraçamento com todos os sêres humanos, todos sofredores, condenados a suportar as conseqüências dos erros na obra da Criação. A paz perene, a tranqüilidade e o entendimento recíproco, anseios contínuos de Hauptmann, não são possíveis em nosso mundo. Orestes **(A Tetralogia dos Atridas)** foi escolhido para reconciliar as divindades antagônicas, os deuses irmãos Ártemis e Apolo, mas depois do ordálio de Orestes foi necessário que Ifigênia procurasse voluntàriamente a morte, arcando com as "dôres do mundo inteiro", a fim de que a paz voltasse a reinar. Assim, o fim da maldição veio a ser, concomitantemente, o fim da vida... O problema continua insolúvel e Hauptmann, a despeito da incansável procura, não encontra a senda para a alternativa. Prepondera, por isso mesmo, o amor pelo próximo, o respeito por todos os sêres humanos, irreparàvelmente condenados ao sofrimento, vindo mesmo a morte oferecer apenas pálida perspectiva de salvação (49).

---

(47) — **Hamlet in Wittenberg:** "Leiden ist das Los aller Erschaffenen, das Los der Schöpfung, schon darum weil sie eine Schöpfung ist." (**ALH,** XIII, p. 269).

(48) — **Die Tochter der Kathedrale:** "Er, der am Webstuhl sitzt, der Weber aller Weber, ist fehlbar." (**ALH,** XV, p. 269).

(49) — Wilhelm Emrich, **Dichterischer und politischer Mythos. Ihre wechselseitigen Verblendungen:** "Die gesamte, dem menschlichen Wachbewusstsein unzugängliche oder unbegreifliche Weltwirklichkeit wird plötzlich strahlend durchsichtig. Ihre bis ins Unendliche sich differenzierende Mannigfaltigkeit vereinfacht sich zu einem ewigen, monoton sich immer wieder-

A obra dramática de Gerhart Hauptmann tem início com **Antes do Amanhecer** (1889), que anuncia nova forma teatral, representando eventos determinados pela hereditariedade e a influência do meio ambiente. A vida dos camponeses, enriquecidos graças à fartura carvoeira, encontrada debaixo de seus campos, apresenta características de excessos e corrupção, golpes inclementes, que esmagam indistintamente os bons e os maus. A **Festa da Paz** (1889) e **Os Solitários** (1890) são peças da sociedade, observando Hauptmann características psicológicas, as quais — como discípulo de Forel — disseca pelo método da análise do subconsciente. São dramas de desarmonia e desproporção. O Autor encara a vida como elemento avêsso ao desenvolvimento pleno do ser humano, e a fôrça psíquica, à qual recorre para corrigir falhas da existência, prova ser impotente. **Colega Crampton** (1892) e **A Pele de Castor** (1893) ilustram a técnica da dramaturgia naturalista, aplicada à comédia, enquanto **Florian Geyer** (1895) é o único grande drama histórico da época, na Alemanha. Seu herói é a massa, e sob êste aspecto se assemelha a **Os Tecelões,** do qual entretanto se distingue pela apresentação individual de elementos diversos na natureza humana. Os camponeses (a massa) são vencidos ràpidamente, contudo vêm os poderosos também a ser vítimas de fatôres incontroláveis. **Os Tecelões** (1891 em versão dialetal, 1892 em alto-alemão) constituiram o mais notável êxito de Hauptmann. A massa dos pobres encontra na revolta, desde o início fadada ao insucesso, uma última possibilidade de alívio passageiro, alguns momentos de abstração dos seus sofrimentos. As classes dominantes conservam sua posição graças à ajuda armada, parecendo os pobres tecelões dizer com o **Woyzeck** de Büchner (que exerceu profunda influência sôbre Gerhart Hauptmann): "Deve ser muito bom, isto que dizem da

---

holenden Kampfspiel immergleicher Mächte, genauer besehen bei Gerhart Hauptmann zu einem Kampf von nur zwei Mächten, Licht und Finsternis, und noch genauer besehen zum abstrakten Prinzip des Kampfes als solchem, der permanent tobt und nur durch Selbst- oder Weltvernichtung in sein Gegenteil, in den Frieden, d. h. ins Nichts übergeht." (in **Akzente**, I-63, p. 198).

virtude, mas... eu sou pobre!" (50) A luta dos tecelões não é realmente uma atividade revolucionária, é, antes, a conseqüência de uma reação. Os indivíduos, que assaltam as casas dos fabricantes, são impelidos a momentâneas convulsões, reagindo à humilhação da sua existência, mas nada podem esperar, já que fôrças muito superiores se opõem a tôda e qualquer mudança. "Esta obra prima revela seu vigor poético pela amplitude máxima e o mais íntimo entrelaçamento. (...) Conseguíu o Autor, através do sombrio quadro de miséria profundamente sentida que esboçou, exercer igualmente a atração artística de uma vida inesgotável" (51). **Carroceiro Henschel** (1898) e **Rose Bernd** (1903) são peças dedicadas ao desenvolvimento de caracteres. Os heróis apresentam-se anti-heròicamente, sendo Henschel dominado inteiramente pela segunda espôsa, que vem a ser responsável por seu suicídio, enquanto Rose, joguete de paixões desenfreadas e contraditórias, torna-se vítima de indivíduo corrupto, assassinando o filho ilegítimo e, em seguida, cometendo suicídio. "A moça, o quanto não deve ter sofrido!" (52), eis a exclamação final de August, o noivo traído, que se mostrara incapaz de salvá-la. Em ambas as peças avulta o problema do sofrimento, tal como viria a predominar na maior parte dos dramas posteriores. Percebe-se sempre a indagação subjacente a respeito do responsável por êsse sofrimento, mas a resposta satisfatória deixa de ser dada, nem mesmo é apresentado um consôlo, algo que mitigue o desespêro reinante.

Outras peças do mesmo período manifestam tendências novas do pensamento e da obra de Hauptmann, acentuando-se as feições especulativas e revelando-se traços místicos. Tem início a procura do "drama primitivo". O conflito dramático é interpretado como um embate vital imanente, característico de qualquer estágio da existência humana. "O drama é o verdadeiro processo vital do espírito na vida intelectual do indiví-

(50) — Georg Büchner, **Gesamtausgabe**, p. 152.
(51) — Samuel Lublinski, **Die Bilanz der Moderne** (1904). **apud** Kurt Lothar Tank, **op. cit.**, p. 166.
(52) — **Rose Bernd**; V: "Das Mädel... was muss die gelitten han." (p. 405).

duo" (53). A primeira obra a destacar-se pela exteriorização das novas idéias é **Ascensão de Joaninha** (1893), em que o realismo naturalista do período anterior vem ligado a traços fantásticos, confundindo o sofrimento da criança com sonhos que sublimam acontecimentos verdadeiros e elevam pessoas a que Joaninha devota especial afeição. **O Sino Submerso** (1896) interpreta problemas pessoais, (o desêjo de distanciar-se da família e unir-se livremente à amada) que aparecem envolvidos em atmosfera mística e relacionados a uma religiosidade livre, um culto pagão ao sol. Significativo é o domínio da mulher. A fôrça do impulso "materno" domina o mundo, devido à origem de tudo o que seja humano. Eis um tema que continuará atraindo Hauptmann pelos anos afora. "A ânsia de esgotar a vida o conduz sempre de nôvo à mulher, a qual personifica os mistérios da vida em forma tão atraente quanto incompreensível. Ela não apenas embeleza a existência, como contribui para torná-la misteriosa, rompendo tôda e qualquer ordem estabelecida" (54). **Elga** (1896), baseado no **Convento de Sendomir** de Grillarzer, revela o poder feminino, focalizando a existência baseada na sensualidade, outro tema que ocorre freqüentemente na obra do Autor. Também **O pobre Heinrich** (1902) exemplifica a fôrça feminina, conseguindo uma menina-môça, resolutamente decidida ao sacrifício, redimir da maldição poderoso cavaleiro.

Trilhando mais decididamente o caminho do misticismo, escreve **E Pippa dança** (1905). O próprio Hauptmann fala da "corrente ininterrupta de enigmas melódicos" e evoca neste drama um mundo de sonhos que, engenhosamente, liga à realidade silesiana (55). **E Pippa dança** não pretende ser a dramatização de determinada idéia, dentro de composição rìgidamente construída, mas deseja impôr-se pela atmosfera suscitada. Também nas produções teatrais seguintes procura Hauptmann ligar a presença da realidade a ambientes de sonho, mas já não al-

(53) — "Das Drama ist im geistigen Leben des Menschen überhaupt sein geistiger Lebensprozess." (**ALH**, XVII, p. 266).
(54) — Wilhelm Grenzmann, **op. cit.**, p. 45.
(55) — Apud **idem**, p. 46.

cança entrelaçamento tão perfeito quanto em **E Pippa dança**. A intenção desta confluência de características é manter sempre viva a movimentação de motivos e ação. Quer "provar as correntes vitais, romper a ordem firmemente estabelecida e diluir pela movimentação aquilo que foi constituído" (56). Chegamos aqui a um dos critérios básicos de Hauptmann, que afirmou: "O drama deve movimentar-se por si mesmo e não ser movido pelo Autor. A origem do seu movimento, tal como a origem da vida, deve permanecer oculta a todos" (57). **A refém do Imperador Karl** (1906) é a dramatização de lenda em que a escrava Gersuind, que se diverte passando as noites em orgias com indivíduos de ínfima categoria social, enfeitiça o Imperador com sua juventude e vitalidade. Em **A fuga de Gabriel Schilling** (1906) o indivíduo é dominado pela natureza, aqui representada pela imensidão do oceano. Gabriel pende entre o amor de duas mulheres, exigindo ambas devotamento total. Seu rival Mäurer faz-se acompanhar de uma violinista, cujo nome é significativamente **Heil**. Lucie Heil compreende o amor verdadeiro, sabe que quaisquer liames impostos servem apenas para turvar a liberdade de julgamento e ação do parceiro e, por isso, nada exige ,simplesmente vive. O caminho do amor real leva para além das rotas convencionais! **Griselda** (1907) é um drama mais alegre, quase uma comédia, a tratar também do embate entre o espírito masculino e feminino. Revela-se aqui o que Paul Fechter chama "o perigo da confusão entre amar e querer ser amado", a ameaça de destruição da pessoa amada (58).

Em **Os Ratos** (1910) as características realistas sempre presentes em seus dramas, mesmo que por vêzes obscurecidas pelos aspectos místicos, lendários ou especulativos, voltam a dominar .Em tôdas as épocas existem momentos em que se revelam soberanas, tal como neste drama do sentimento materno.

---

(56) — **Idem**, p. 47.
(57) — **Die Kunst des Dramas**: "Ein Drama muss sich selbst bewegen, nicht vom Dichter bewegt-werden. Der Ursprung seiner Bewegung muss, wie der Ursprung des Lebens, allen verborgen sein." (pp. 177-178).
(58) — Paul Fechter, **Das europäische Drama**, II, p. 47.

Aqui uma mãe, tendo perdido o filho, pretende iludir-se através de dedicação malsã a uma criança arrebatada à mãe legítima, crime responsável pelo desespêro e a loucura resultantes. O ambiente é configurado pela apresentação de um bairro pobre de Berlim, nos anos imediatamente precedentes à primeira conflagração mundial. A ação da peça se desenvolve em sua maior parte numa **Mietskaserne**, uma "casa de cômodos", miserável e suja. Enquanto no plano aparente os ratos estão a infestar o depósito no qual Hassenreuter, ex-diretor de teatro, conserva o guarda-roupa de sua antiga companhia teatral e onde ministra um curso sôbre a arte dramática ,discorrendo em altos brados sôbre a "arte excelsa" e a "grandeza do Império", roem — no plano oculto — os ratos êsse edifício de suas idéias, condenado tão infalivelmente à destruição quanto o ambiente em que se encontra. Apenas restará a tragédia humana, desenvolvida em tôrno da senhora John, que pretende fazer passar por seu o filho ilegítimo de paupérrima e ignorante empregada. A mentira desencadeia a tragédia e adquire aspectos cada vez mais funestos, findando com o assassínio da empregada e a morte voluntária da senhora John.

Em 1907 Hauptmann estivera na Grécia, e seu diário romanceado **Primavera Grega** relata suas impressões. Acontecimento decisivo para a sua existência intelectual, far-se-ão sentir os reflexos dessa viagem durante a vida tôda, adquirindo a expressão mais perfeita em sua obra derradeira, **A Tetralogia dos Atridas**. Em período anterior é **O Arco de Ulísses** (1912) atestado de tal influência. Lingüìsticamente alcança cunho quase-clássico e temàticamente apresenta o desenvolvimento do herói desde a miséria completa, na qual chega à pátria, até a grandeza do monarca, que volta a tomar posse de sua propriedade legítima. O mendigo em andrajos, semi-cego e semi-enloquecido, readquire, em contacto com o solo pátrio, a nobreza, a fôrça e o discernimento perdidos. Não os deuses do Olimpo, mas a seiva da terra provoca a regeneração, notando-se a interpretação própria da mitologia helênica, que viria nortear também futuras obras do Autor. O drama **Veland** (concluído em 1923, após longa elaboração) é outra obra, baseada

em antiqüíssima lenda, à procura de uma interpretação da existência. Trata-se, desta vez, de antiga história germânica Veland, um monstro humano, é inimigo da claridade, da luz, assim como o é dos homens, que procuram infiltrar-se nas regiões por êle dominadas. Fechter fala de um "pesadêlo de sangue e horror, situado entre o reino dos espectros e a realidade..." (59) Hauptmann adaptou aqui a lenda de **Wieland**, o ferreiro, que jura vingança ao rei pelo qual foi vencido (Harald), tendo de reconhecer, após o cumprimento de seu voto, que os terríveis crimes cometidos não lhe concederam a felicidade. Nesta peça não existe uma réstea sequer de luz, a redenção é impossível e a vitória cabe inteiramente a fôrças demoníacas, dominadoras de tôda a existência. **O Salvador Branco** (1917) e **Indipohdi** (1919), que têm por cenário o mundo mexicano, mas marcam na realidade o limite em que se verifica o contacto do humano com o demoníaco, caracterizam-se (como os demais dramas do Autor) pelo valor simbólico. **O Salvador Branco** trata da época da conquista das Américas, de Fernando Cortez. Antigos mitos, conservados pela tradição oral, prenunciavam a chegada dos "deuses brancos", portadores de salvação e felicidade. Montezuma ,o último monarca aguarda impaciente a chegada dêsses "filhos do Sol". Desarmado recebe Cortez, na expectativa de ver iniciar-se uma era feliz para seu povo. Mas logo se-lhe revela a verdadeira índole do líder espanhol e de seu séquito. O próprio Montezuma tomba, vítima das armas dos conquistadores, mártir da fé, que neste pagão se revela muito superior à dos invasores cristãos. Os "selvagens" dêste drama são sêres melhores do que os conquistadores "civilizados", tornando patente a ironia no título do drama. **Indipohdi**, palavra indígena, (seu sentido vem a ser "ninguém sabe") designa o segundo drama dêste período. O cenário é mais fantástico, apontando nomes como **Tehura**, conforme assinala Fechter (60), para um ambiente digno dos mares do sul, tal como representados por Gauguin (que utiliza o mesmo nome em **Noa-Noa**). A influência shakesperiana (**A**

(59) — **Idem**, p. 65.
(60) — **Idem**, p. 64.

Tempestade) é notada pelo nome dado ao rei, **Próspero**, expulso do seu reino pelo próprio filho. O ex-rei procura eximir-se à luta, fugir ao mundo dos horrores, evitando uma existência cada vez mais obscura e confusa, mas sente ao mesmo tempo o desêjo de continuar vivendo com Tehura, a amada de sua velhice. Pressente o **Nada** como conseqüência final de todos os nossos esforços e nossos erros, e aproxima-se da indagação já levantada muito antes por **Michael Kramer** (1900), de que adiante se tratará.

O chamado "realismo da velhice de Hauptmann" se externa em três tragédias, escritas pelo sexagenário: **Herbert Engelmann** (1924, completada por Zuckmayer em 1925), **Dorothea Angermann** (1925) e **Antes do Crepúsculo** (1931). E' um realismo ligado à análise psicológica e, em lugar da simples apresentação de anti-heróis, miséria e desgraça ,surge aqui a acusação às injustiças sociais, à corrupção.

Analisando o desenvolvimento de Hauptmann, é preciso mencionar a sua interpretação da figura de **Hamlet**. A preocupação com o tema shakespeariano revela-se, inicialmente, na encenação do drama homônimo (1927), que libertou de tudo aquilo que lhe parecia adição apócrifa. Um ano depois, em 1928, realizou uma readaptação da peça e, mais tarde, baseado na afirmação do próprio Shakespeare de que Hamlet estudara em Wittenberg, escreve o drama **Hamlet em Wittenberg** (1935), apresentando a existência de nobre estudante da época, envolvido em celeumas muito pouco intelectuais, o qual — após receber a notícia da morte do pai — resolve retornar à Dinamarca. No mesmo ano, Hauptmann conclui o romance **No turbilhão da vocação,** em que expõe as suas teorias a respeito do mundo do teatro, e descreve os motivos que o levaram a encenar o drama shakesperiano de modo diverso do habitual. Como lema ao romance escolhe a frase de Jacob Burckhardt: "Nosso ponto de partida se verifica no único centro permanente possível, o indivíduo sofredor e ativo, tal como é, sempre foi e sempre será, devendo, por isso mesmo, a nossa observação adquirir um cunho patológico." Desta forma determina a própria tendência do livro, cujo heroi Erasmo, que encena **Hamlet** tal

como Hauptmann o fizera, afirma: "Aqui (em **Hamlet**) se apresenta, ao lado de nossa existência mortal, um enigma imortal, muito embora apenas fragmentos da obra sejam conhecidos (...) o insolúvel aparece exatamente na figura de Hamlet que, por isso mesmo ,continuará agindo durante tôda a eternidade" (61). A convicção de Hauptmann de que "drama significa luta" (62) é aqui defendida e explicada, e se o Autor trabalhou mais de dez anos neste romance, verdadeira elaboração de suas doutrinas relativas ao drama, então porque, segundo as palavras de C. F. W. Behl, o "problema Hamlet não largara Hauptmann desde a sua tão distante adaptação" da tragédia shakespeariana (63).

A última grande obra dramática, em que a sabedoria do ancião se externa em linguagem e forma que lembram o drama clássico alemão, é a **Tetralogia dos Atridas** (1940-1944), em que documenta, em roupagens helênicas, o caos dos anos da segunda guerra mundial, a impotência do indivíduo como tal ,o crime e o castigo através da focalização de um mundo dominado por divindades noturnas. Em pandemônio dionisíaco desfilam diante de nós as conseqüências da maldição que pesa sôbre a casa de Atreu. O misterioso, o escuso, o obscuro, aparece como fonte recôndita, mas real, do trágico. E' a obra final de Hauptmann.

Muitos dos seus dramas não foram aqui mencionados, por já não terem hoje a ressonância de tempos passados e não contribuirem tão decisivamente como outros para elucidar facetas da personalidade do Autor. Esta atingiu o ápice na **Tetralogia dos Atridas**. Os dois anos de vida que ainda se seguiram, e durante os quais teve de assistir à destruição de sua querida Dresde, à invasão e ocupação da Silésia, sua província

(61) — **Im Wirbel der Berufung, II**: "Ein unsterbliches Rätsel (...) stünde hier neben unserer sterblichen Existenz, troztdem nur Trümmer des Werkes vorhanden wären (...) Das Unlösbare sei in der Gestalt des Hamlet gegeben, die gerade darum ewig lebendig fortwirke." **(CA, V, p. 1132)**.
(62) — **Idem, IV**: "Drama ist Kampf". **(CA, V, p. 1210)**.
(63) — **Apud** Soergel-Hohoff, **Dichtung und Dichter der Zeit**, vol. I, p. 185.

natal, foram descritos em vivas côres por Gerhart Pohl (64). Apresentam aquêle fim trágico que Hauptmann há muito pressentira. O destino soberano, cruel, diante do qual os homens não são senão joguetes indefesos, abatera-se com tôda a violência sôbre a Humanidade e Hauptmann viria a cerrar os olhos em 6 de junho de 1946 em um mundo que já não era o seu. Morreu em terra silesiana, tendo seus restos mortais sido transportados em caixão de zinco num trem especial, cedido pelas fôrças soviéticas de ocupação, para Hiddensee, onde foi enterrado em 28 de julho de 1946. Até o último instante conservou a lucidez de espírito e, em alocuções radiofônicas, conversando com autoridades de ocupação russas e polonesas, assim como em contacto com representantes do govêrno da Alemanha Oriental (principalmente com Johannes R. Becher) nunca deixou de apelar para a paz verdadeira, a confraternização de todos, vencedores e vencidos. Continuava o congraçamento humano a ser o maior desejo de Hauptmann, muito embora já não acreditasse na possibilidade de sua concretização.

(64) — Gerhart Pohl, **Bin ich noch in meinem Haus?**

EXPRESSÃO MÍMICA E LINGUAGEM GESTICULANTE

"...what doth your speech import?
I understand a fury in your words,
But not the words."
Shakespeare, **Othello**, IV, 2.

Gerhart Hauptmann sobrevive principalmente graças à obra dramática. Com mais de quarenta peças conhecidas, além de grande número de trabalhos, fragmentos e esboços inéditos, é essa a cadeia pela qual se ligam as diversas fases da existência do Autor, e representa, em sua constituição multifacetada, a pluralidade de uma sociedade em transformação. Para Hauptmann, o drama tem origem na exteriorização dos impulsos e sentimentos heterogêneos a determinar a atitude de cada indivíduo. "Ursprung des Dramas ist das zwei-, drei-, vier-, füuf- und mehrgespaltene Ich" (1).

Esta tese a respeito da procedência do drama, assim como outras idéias teóricas sôbre a arte dramática, recentemente coligidas por Machatzke (2), revelam a insatisfação de Hauptmann pelo drama do tipo tectônico, clássico, que Volker Klotz, seguindo os "Conceitos Básicos da História Cultural" de Wölfflin, chama de **drama de forma fechada** (3). Wölfflin procura qualificar esta forma fechada, dizendo tratar-se de uma "representação, a qual, recorrendo a meios de certa forma tectônicos, estabelece uma imagem restrita a ela própria, apontando em tôda a extensão exclusivamente para si mesma", e conceitua o estilo do seu antônimo, o drama de forma aberta, como sendo aquêle que "indica para além do seu campo, almejando atuação ilimitada" (4). Tal como Büchner, Grabbe, Wedekind,

(1) — Apud Kurt Lothar Tank, **Gerhart Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, p. 39.
(2) — **Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater**. (ed. M. Machatzke).
(3) — Volker Klotz, **Geschlossene und offene Form im Drama**.
(4) — **Idem**, p. 12.

Brecht e outros, rejeita Hauptmann a pressuposição de uma sociedade estável, não se movendo suas personagens na atmosfera do drama tectônico, seja através do uso de linguagem elevada, a garantir uma unidade de estilo, seja graças a um categorizado meio social, em que mesmo criados ou servos utilizam em cena o linguajar dos seus amos, evidenciando-se assim verdadeiras projeções dos heróis. Para Hauptmann existe a mistura de estilos ,provocada pelo entrelaçamento de classes diversas. A língua deixa de ser o meio exclusivo de expressão, porque a consciência da realidade psíquica exige nova modalidade para externar as idéias, os sentimentos e os fatos. No drama atectônico o adversário do indivíduo não é outro indivíduo, mas o mundo em tôrno, o destino implacável. Sua luta não é, por isso mesmo, apresentada na forma de um duelo, em que um dos adversários se sagra vencedor, mas como um embate entre a individualidade e as contingências existenciais, no qual o ser procura a sobrevivência, tornando-se por vêzes mero joguete, impelido por fôrças poderosas, desconhecidas (5). Certamente é possível provar que Hauptmann nem sempre cultivou a forma aberta em tôda a sua extensão, que mantém freqüentemente o número de atos do drama clássico, observando mesmo as unidades de tempo e lugar. Mas tais observações seriam invalidadas pela própria índole do drama de forma atectônica, que apresenta características mistas, como bem assinala Klaus Ziegler no seu exame do moderno drama alemão (6).

"Vamos! Não olhes para trás!" (7) Esta exclamação do **Woyzeck** é o lema escolhido por Volker Klotz para a segunda parte desta obra, destinada a examinar o drama de forma aberta. Expressa claramente duas características essenciais dêsse teatro, válidas também para os dramas de Hauptmann: o movimento e a inexistência de compromissos sociais. E assim como,

---

(5) — Cf. a afirmação de Geiger em **Antes do Crepúsculo**, I. citada adiante (cap. III, nota 212).

(6) — Klaus Ziegler, **Das deutsche Drama der Neuzeit in Deutsche Philologie im Aufriss**, fasc. XIII-XV, vol. 949-1298.

(7) — Georg Büchner, **Woyzeck**, cena "Freies Feld. die Stadt in der Ferne."

no plano da vida, os liames provam ser vagos, as restrições à ação humana flutuantes ,submerge também o princípio hierárquico da ação principal, a determinação de uma unidade através da ligação íntima das diversas cenas. São distinções notadas também no campo da expressão. No drama de forma fechada, êste campo se restringe à linguagem, que se incumbe de revelar os acontecimentos externos e também os problemas emocionais e intelectuais. Pela construção sintàticamente perfeita, pelo nível elevado da língua utilizada os eventos são articulados e ligados entre si, permitindo um desenrolar dramático equilibrado, harmonioso. Não assim o drama de forma aberta. Já não se satisfaz com a linguagem como único meio expressivo e esta situa-se em camadas diversas. Perdeu-se a visão conjunta do mundo e deixou de existir um círculo social, comum a todos os figurantes do drama. Percebe-se, além do mais, a existência de realidades psicológicas, que a linguagem por si só não consegue dominar. "Nesta situação o drama exige a pantomina que, em algumas ocasiões, auxilia, complementa a língua e, em outras, muitas vêzes os momentos decisivos, substitui totalmente a linguagem. Isto, quando as personagens emudecem, inteiramente absorvidas por determinado acontecimento, pelo choque da realidade presente. Quando se mostram incapazes de formular lingüisticamente os eventos, por não se encontrarem em posição de observá-los de determinada distância, a pantomima, na forma de fugidio gesto individual ou de processo mudo de movimentos largamente executados, torna-se o sucedâneo da palavra falada" (8). A linguagem não se caracteriza pelo nível uniforme, mas, ao contrário, pela multiplicidade de camadas lingüísticas, pelo uso dialetal, pela recorrência à gíria, traços essenciais que tornam infrutífera qualquer análise visando a apontar características homogêneas. As palavras correspondem, a menos que utilizadas em sentido irônico, ao nível em que se desenrola o acontecimento tratado (9). Lutas, antinomias, oposições, reveladas

(8) — Volker Klotz, **op. cit.**, p. 152.
(9) — Bertolt Brecht, **Aus einem Brief an einen Schauspieler, in Kleines Organon für das Theater**: "Der Schauspieler muss

no drama da forma fechada em linguagem uniforme, refletem-se no da forma aberta pela oposição de tipos da fala. A heterogeneidade de estilo ,observável através das metáforas e da própria sintaxe, por vêzes mesmo defeituosa, serve para retratar plàsticamente a realidade do momento descrito. As orações são em geral paratáticas, demonstrando a falta de perspectiva uniforme. A elipse e o anacoluto interrompem o pensamento; ângulos diversos são focalizados em rápida sucessão; a harmonia da cosmovisão, expressa antigamente em períodos hipotáticos, cede lugar às perspectivas heterogêneas, apresentadas num caos de correlações sôltas.

Surgem palavras que, isoladamente, pouco ou nada significam; afirmações aparentemente destituídas de importância, mas — dentro do contexto — vitais para a configuração devida, a análise adequada das personagens e situações.

Considerando êsses fatos é que deparamos com o valor gesticulante da linguagem, o gesto contido na palavra, recurso expressivo importantíssimo para a análise aqui intentada dos dramas de Hauptmann, e que R.P. Blackmur compreendeu assim: "Gesto, na linguagem, é a representação externa e dramática de um significado interno e figurado. E' aquela gama de sentidos, situada entre as palavras, impossível de ser defi-

---

zum Beispiel deutlich sprechen können, aber das ist nicht nur eine Sache der Konsonanten und Vokale, sondern auch, und hauptsächlich, eine Sache des Sinns. Lernt er nicht (gleichzeitig), den Sinn aus seinen Repliken herauszuholen, wird er nur mechanisch artikulieren und durch sein 'schönes Sprechen' den Sinn zerstören. Und im Deutlichen gibt es Unterschiede und Abstufungen mannigfacher Art. Die verschiedenen Klassen der Gesellschaft haben eine verschiedene Art der Deutlichkeit: ein Bauer mag deutlich sprechen im Gegensatz zu einem andern Bauern, aber er wird anders deutlich sein als ein Ingenieur." (pp. 53-54).

Já Raul Pompéia afirmou: "Há (...) na linguagem o ritmo de cada expressão. Quando o sentimento fala, a linguagem não se fragmenta por vocábulos, como nos dicionários. E' a emissão de um som prolongado, o crepitar de consoantes, alteiando-se ou baixando, conforme o timbre vogal.

O que move o ouvinte é uma impressão de conjunto. O sentimento de uma frase penetra-nos, mesmo enunciado em desconhecido idioma." (Raul Pompéia, **O Atheneu**, pp. 141-142).

nida pelas fórmulas de um dicionário, mas definível pelo uso conjunto dessas palavras... Não poderá ser feito o uso mais elevado da linguagem, a menos que esta contenha certo gesto" (10). Coincide esta definição perfeitamente com aquilo que aqui se entende por "linguagem gesticulante".

Hauptmann, durante conferência pronunciada em 1930, aventou uma interpretação do drama, segundo a qual êste deve focalizar o destino do indivíduo, a sua participação nos eventos através da luta e do sofrimento: "Acima de tudo revela (o drama) o embate com a fôrça invisível, que batizamos com o nome "Destino" (11). Para ser coerente, teve de penetrar em regiões situadas muito além da linguagem. A tensão dramática não provém mais do entrechoque de indivíduos ou grupos humanos, mas do confronto com a existência cruel. Por isso mesmo não se reflete necessàriamente no diálogo; as palavras de determinadas personagens podem restringir-se a um balbucio ininteligível ou a afirmações sem importância, enquanto cabe a outros recursos expressivos valor inestimável. "No gesto, em tudo que a emoção faz transparecer fisìcamente, revela-se de forma mais evidente do que na palavra aquilo que, de acôrdo com Hauptmann, caracteriza o ser humano nas suas camadas mais profundas. Por isso mesmo é a palavra um meio expressivo, carregado de muitas feições fisionômicas e físicas — e assim adquire também o dialeto a sua significação peculiar (...) O conflito não é mais travado ou dominado pela linguagem, mas apenas procura expressar-se através da mesma, tal como observado entre os sêres humanos, e isto antes pela palavra, considerada um gesto individual definido, do que por uma pertinente expressão lógico-intelectual" (12). Temos, portanto ,três realidades expressivas a emergir conjuntamente nos seus dramas: o universo mímico, o universo lingüístico e o universo lingüístico-mímico, sendo a manifestação dêste último aquilo que entendemos por linguagem gesticulan-

(10) — R. P. Blackmur, **Language as Gesture**, p. 6.
(11) — **Apud** Hans Joachim Schrimpf, **Hauptmann. Rose Bernd in Das deutsche Drama**, II, p. 183.
(12) — **Idem, ibid.**, p. 177.

te, i.é., o gesto contido na linguagem que, juntamente com a palavra, exprime a situação peculiar da personagem em cena. Vejamos, por exemplo, parte da cena final de **O Sino Submerso**:

"Rautendelein (correndo para junto dêle, enlaçando seus joelhos, jubilosa): Vem o sol!

Heinrich: O sol!

Rautendelein (entre chorosa e jubilante): Heinrich!

Heinrich: Graças!!

Rautendelein (abraça-o e comprime seus lábios nos lábios dêle — depois, meigamente, ajuda o moribundo a deitar-se): Heinrich!

Heinrich: No alto o som dos sinos solares! O sol. . Vem o sol! — A noite é longa. (Aurora)." (13).

Aqui temos uma seqüência de palavras insignificantes em si, inteligíveis apenas se ligadas ao contexto. Já a indicação mímica exprime a atmosfera da cena, sendo chocante o contraste estabelecido: "Vem o sol! — A noite é longa".

A composição lingüística ,o entrelaçamento das esferas expressivas, varia de drama para drama, mas a diversidade de níveis e seu efeito negativo sôbre qualquer tentativa de estabelecer uma unidade formal é fato inegável. Desaparece a construção cuidada, a frase bem torneada, e a oração composta assume caráter desordenado, sendo a subordinação raramente empregada. Tôda esta linguagem se move em terreno distante da strutura planificada, lógica. A correspondência sintática ao caráter peculiar da frase é a parataxe, o enfileiramento de orações simples. As personagens, em virtude de sofrerem no âmago o impacto dos acontecimentos, não dispõem da distância necessária para analisá-los com clareza; sua reação é espontânea e imediata. Não reconhecendo a realidade tôda, não vis-

---

(13) — **Die versunkene Glocke,** V:

"Rautendelein (zu ihm hinfliegend, seine Knie umschlingend, mit Jauchzen): Die Sonne kommt!

Heinrich: Die Sonne!

Rautendelein (halb schluchzend, halb jauchzend): Heinrich!!!

Heinrich: Dank!

Rautendelein (umarmt Heinrich und drückt ihre Lippen auf die seinen — danach den Sterbenden sanft niederlegend): Heinrich!

Heinrich: Hoch oben: Sonnenglockenklang! Die Sonne... Sonne kommt! — Die Nacht ist lang. (Morgenröte)".

lumbrando o aspecto global dos acontecimentos, e sim apenas aquelas partes que as atingem, são incapazes de formular suas idéias lógica e calmamente. Sua impressão e reação é externada diretamente, baseada em aspectos individuais e não na apreciação conjunta:

> "Meus pobres filhos vão morrer de fome! Não sei de saída nenhuma. Posso fazer o que quiser, correr até cair. Sinto-me mais morta que viva ,e nada se modifica. Nove bocas famintas, e como arranjar-lhes o que comer? Dar o que, afinal? Ontem à noite dispunha de um pedaço de pão. Não deu nem para os dois menores. A quem deveria dar, então? Todos gritando e seus gritos me dilacerando: Mamãe, para mim! Mamãezinha, para mim... Não é possível continuar! E isto enquanto me conseguir manter em pé. O que vai acontecer depois que tiver de ficar deitada? As poucas batatas que guardamos, as águas carregaram Nada temos para morder, nada para engulir!" (14).

Estas palavras, soluçadas em **Os Tecelões** pela senhora Heinrich, grávida e miserável, oferecem plàsticamente a idéia da pobreza reinante, sendo o tipo de linguagem usado no original a garantia do efeito sôbre leitores e público espectador. A expressão é caracterizada pelo cunho dialetal, conservado por Hauptmann mesmo na redação em linguagem padrão, um pouco posterior à primeira edição da peça, tôda ela em dialeto (15). Isto é próprio da linguagem do drama atectônico, ao qual falta muitas vêzes a proposição lògicamente construída, sintàtica-

---

(14) — **Die Weber,** II:
"Meine armen Kinder derhungern m'r! Ich weess m'r keen'n Rat nimehr. Ma mag anstell'n, was ma will, ma mag rumlaufen, bis ma liegenbleibt. Ich bin mehr tot wie lebendig, und is doch und is kee Anderswerden. Neun hungriche Mäuler, die soll eens nu sattmachen. Von was d'nn, hä? Nächten Abend hatt ich a Stickl Brot. 's langte noch nich amal fier de zwee Kleenst'n; Wem sollt ich's d'nn geb'n, hä? Alle schrien sie in mich nein: Mutterle mir, Mutterle mir... Nee, nee! Und dad'rbei kann ich jetzt noch laufen. Was soll erscht wern, wenn ich zum Lieg'n komme? Die paar Kartoffeln hat uns 's Wasser mitgenommen. Mir hab'n nischt zu brechen und zu beissen."

(15) — O que aqui chamamos "linguagem-padrão" é o **Hochdeutsch,** o idioma, tal como escrito em tôdas as regiões em que o alemão é falado.

mente perfeita. O conjunto torna-se claro pela associação das idéias e não pelo entrelaçamento gramatical. Para a senhora Heinrich tudo está relacionado: a fome dos filhos, a recordação daquêle único pedaço de pão de que dispunha na noite anterior, a sua gravidez, o mêdo ante a miséria ainda mais pronunciada (quando tiver de renunciar ao trabalho) e, como se fôsse um castigo, acresce a realidade crua das águas a levarem as últimas batatas que conseguira guardar. Poderiamos tentar uma reformulação das palavras:

> Meus pobres filhos passam fome porque nada parece poder mudar, pois mesmo trabalhando até cair, não consigo ganhar o suficiente para alimentá-los. Terrível será o que vai acontecer, depois de ser forçada a deixar o trabalho, principalmente porque nossas parcas reservas foram tôdas levadas pela enchente!

Eis, em linhas gerais, o desenrolar lógico das palavras da senhora Heinrich, mas em vez de levar-nos para mais perto da situação dramática ou da personagem, afasta-nos, já que esta estrutura lógica não corresponde nem ao raciocínio e nem à aflitiva posição da mulher.

Outra característica freqüente do linguajar das personagens, em peças dêsse tipo dramático ,é a heterogeneidade dos pensamentos, que se movem em tôdas as direções. As reflexões maduras cedem lugar à experiência vivida, daí a pessoa envolver-se totalmente na expressão ,e a situação vir a ser exposta num entrelaçamento íntimo de mímica e linguagem gesticulante.

Feição igualmente importante do teatro da categoria aqui tratada, também responsável pela multiplicidade dos níveis de expressão, é o deslocamento do conflito dentro do drama. No teatro tectônico opõem-se dois tipos humanos, movendo-se de acôrdo com regras rigorosas e defendendo suas posições em diálogos dramáticos, construídos de acôrdo com sistemas estabelecidos. Aqui, por vêzes, o diálogo existe apenas formalmente; na realidade se trata de monólogos dialogados, isto é, de uma mesma idéia, exposta por personagens diversas, ou de exposições paralelas ,em que uma personagem nem sequer

atenta no que a outra diz, desenvolvendo cada uma o seu pensamento, embora aparentemente indague e responda. Afirma Erich Franzen em recente publicação: "Pela perda do sentimento uniforme de existência ,fundamentado na suposição de uma ordem universal metafísica ou no espírito universal hegeliano, é destruída também a unidade da ação dramática. Esta baseava-se na experiência de uma totalidade da vida, dentro da qual a oposição de fôrças inimigas se conjugava em um todo inteligível. Nos dias que correm, está barrado o caminho para esta experiência. As fôrças atuantes sôbre nós são grandezas isoladas, passíveis — no melhor dos casos — de ainda serem combinadas em fórmulas matemáticas, mas não em ação dramática coêsa. Assim sendo, as vigas-mestras do drama encontram-se abaladas. Em lugar da oposição de fôrças absolutas, visíveis no conflito de figuras atuantes ,e tendentes a uma solução trágica, pode o dramaturgo de nossos dias oferecer, por assim dizer, a negação de uma ação. Os indivíduos que criou, locomovem-se paralelamente no palco. mas sem relações recíprocas. Falam linguagens diferentes ou se externam em monólogos longos e abstrusos" (16). Não se trata, pois, de ação entrelaçada, mas de paralelismos, e o resultado se depreende não tanto da composição, como da adição de diálogos e monólogos. Não se deve, porém, pensar que uma personagem não perceba o comparsa. O isolamento total se verifica exclusivamente em casos extremos, tal como — no teatro em idioma alemão — em alguns trechos da **Morte de Danton** e do **Woyzeck,** de Büchner, no **Preceptor,** de Lenz, em **Despertar Primaveril,** de Wedekind e, mais modernamente, em algumas peças de Hauptmann, Brecht, Frisch e Dürrenmatt. Mas, conforme foi visto, a personagem já não se defronta com seu comparsa e sim com o **mundo,** com o seu **destino**. Por isso mesmo deixaram os argumentos de ser claros, precisos, limitando-se geralmente à exposição da própria existência, seus sofrimentos e seus anseios. A realidade empírica é soberana, impelindo o indivíduo, que a compreende apenas quando diretamente atingido, a uma defensiva total e extenuante.

(16) — Erich Franzen, **Formen des modernen Dramas,** p. 21.

A linguagem eruptiva, desconexa, é usada para demonstrar o efeito imediato, o reflexo direto de um golpe do destino. A pantomima redobra em importância quando do emudecimento parcial ou total perante fôrças superiores, e surge a linguagem gesticulante, característica da realidade apenas fragmentàriamente compreendida. Observemos, pois, cada uma dessas manifestações individualmente.

Kurt Lothar Tank afirma que Hauptmann não renunciava jamais à realidade ou ao movimento. "No ritmo de suas frases poderia reconhecer-se isto com exatidão, principalmente pelas orações muitas vêzes interrompidas, freqüentemente corrigidas, nem concluídas e nem continuadas, com seus 'e assim por diante, e assim por diante' e com os minúsculos fragmentos de oração, que punha na bôca de suas personagens" (17). No primeiro ato de **Antes do Amanhecer,** Loth, após bater à casa do seu amigo, é recebido rudemente pela senhora Krause, a sogra dêste. Julgando ela tratar-se de um pedinte, pretende proíbir-lhe a entrada. O ultrajante da situação a tal ponto desconcerta Loth, que êle não consegue externar sua consternação em seqüência lógica de palavras, mas apenas balbucia:

> "Mas senhora... não pretenderá... eu... chamo-me Loth, sou... desejo... nem tenho a preten..." (18).

Revela-se aqui uma característica de estilo que, embora mais freqüente nos dramas da juventude, Hauptmann conserva em tôdas as épocas e através dos diversos tipos dramáticos. Assim em **Michael Kramer,** no terceiro ato, quando Lachmann descreve seu primeiro contacto com a Academia de Arte:

> "Então se saía do curral da pequena burguesia... E então era mesmo... então podia dizer-se... então o mundo se entreabria, imenso e incomensurável." (19).

---

(17) — Kurt Lothar Tank, **op. cit.,** p. 37.
(18) — **Vor Sonnenaufgang,** I: "Aber Frau... sie werden doch... ich... ich heisse Loth, bin... wünsche zu... habe auch nicht die Ab...".
(19) — **Michael Kramer,** III: "Da trat man heraus aus dem Kleinbürgerpferch. Und da war es wirklich... da konnte man sagen... da tat sich die Welt auf, gross und weit."

No fim do segundo ato de **E Pippa dança**, Hellriegel procura descrever a exclamação do velho Huhn:

> "Soava como... soa como... como uma Anunciação." (20).

No segundo ato de **Os Ratos** a senhora John diz à mãe do menino, à Pieperkarcka, que irada reclama o filho:

> "Sente-se! chore! choramingue! até que não sei o que... lamente-se, até que a garganta esteja inchada! Pois, se quiser entrar aqui — você estará morta, ou eu — e depois também o menino terá morrido!" (21).

E em uma peça da velhice, em **Antes do Crepúsculo**, o heroi exclama, entre perplexo e furioso:

> "O que é que meus filhos acham necessário? — Revogável? — Irrevogável... Medidas? — Não se torne ridículo!" (22).

Thomas Mann considerava esta característica tão típica de Hauptmann, que fêz expressar-se desta maneira sua personagem Peeperkorn (**Montanha Mágica**), reconhecidamente uma imagem malévola do dramaturgo. Êste modo de falar é conseqüência da apropriada fixação psicológica de suas figuras e não de cacoete ou deficiência do Autor, o que leva Otto Mann a dizer: "Predomina na obra de Hauptmann um balbuciar e emudecer. Isto não é devido ao fato de faltarem palavras ao poeta (...), mas a êsses sêres faltam as palavras no drama naturalista e realista, sendo a expressão mímica impregnada de tudo aquilo que pode transmitir" (23).

Assim chegamos à pantomima, à mímica, considerada por Staiger parte integrante da expressão patética no drama (24)

---

(20) — **Und Pippa tanzt**, II: Es klang wie... es klingt wie... wie eine Verkündigung."

(21) — **Die Ratten**, II: "Setz dir! flenn! wimmere! bis dir, ick weess nich wat... jammere, bis det dir die Jurgel verschwollen is! Det, wenn de hier rinwillst — denn bist du tot, oder ich bin tot — un denn is ooch det Jungchen nich mehr am Leben!"

(22) — **Vor Sonnenuntergang**, IV: "Was halten meine Kinder für notwendig? — Widerruflich?... Unwiderruflich? — Massregel? — Machen Sie sich nicht lächerlich!"

(23) — Otto Mann, **Geschichte des deutschen Dramas**, pp. 475-476.

(24) — Emil Staiger, **Grundbegriffe der Poetik**, cap. "Dramatischer Stil".

e que Gordon Craig afirma estar para a palavra assim como o espírito para o corpo, impossível de ser artificialmente destacada (25). Hauptmann diz que "o autor, para criar figuras, deve vê-las plàsticamente e ter a capacidade de assim reproduzí-las" e, portanto, mostra ter a noção exata da existência viva das personagens em sua imaginação (26). Felix A. Voigt interpreta esta realidade da seguinte maneira: "Hauptmann vê e observa infinitamente mais do que qualquer outra pessoa" (27).

Hauptmann tira, assim, partido do seu dote natural de observação para infundir às personagens o sôpro de extremo realismo, mediante o emprêgo de mímica e do gesto na linguagem, reforçando a ilusão de veracidade, uma das exigências básicas do teatro naturalista e realista. Serve-lhe a pantomima para expressar aquilo que a língua não consegue transmitir, senão muito imperfeitamente. Com isto liga-se de perto à consciência da linguagem de Arno Holz, autor que foi seu modêlo na época de **Antes do Amanhecer,** e que observava a língua como se fôsse um fenômeno da natureza, passível de ser reproduzido. Para êste naturalista ela não era a "portadora do espírito, mas sim algo a revelar 'a vida', o meio ambiente em que se move o interlocutor" (28).

"O teatro não é uma realidade que, como a palavra pura, chegue a nós pela audição pura. No Teatro não apenas ouvimos, mas **ainda mais** e **antes de** ouvir, vemos. Vemos os atores se moverem, gesticular, vemos seus disfarces, vemos as decorações que constituem a cena. **Dêste conjunto de visões,** emergindo do mesmo, chega-nos a palavra, tal como expressa, com um gesto determinado..." (29) A realidade dessas afirmações torna-se visível sobretudo nos primeiros dramas de Hauptmann. A respeito dêles não seria temerário afirmar que as pa-

---

(25) — Apud Erich Franzen, **op. cit.**, p. 42.
(26) — Apud C. F. W. Behl, **Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter,** p. 200.
(27) — Felix A. Voigt, **Grundfragen der Gerhart Hauptmann-Forschung, in** GRM, n.º 27, fasc. 7-8, 1939, pp. 283-284.
(28) — Soergel-Hohoff, **Dichtung und Dichter der Zeit,** I, p. 160.
(29) — José Ortega y Gasset, **Obras Completas,** VII, cap. "Idea del Teatro".

lavras parecem providas de função apenas secundária, cabendo o papel principal à mímica. **Antes do Amanhecer** começa com as imprecações da senhora Krause, a traduzir sua tentativa de intimidação de Loth, por ela considerado um mendigo. Defrontam-se nesta peça, além do mais, várias "camadas lingüísticas", surgem o dialeto e a linguagem afetada, mas as personagens centrais, Helena e Loth, falam a língua-padrão, o **Hochdeutsch**. A ação desenvolve-se lentamente, mas, por isso mesmo, adquire importância relevante a representação plástica do meio ambiente e das figuras envolvidas. Na caracterização das personagens verifica-se, inicialmente, a riqueza de contrastes entre os meios campesino e citadino. Êste contraste exige formas típicas de mímica e gesto, utilizadas consoante sistema determinado. Por êsse motivo apresentam-se os movimentos da senhora Krause desenfreados, sensuais, coléricos, o que vem demonstrado não só pelo que diz, como pela própria indicação cênica. Tem-se um exemplo quando de seu primeiro aparecimento no palco: "Uma camponesa, escalarte de raiva, entra intempestivamente." (30) Não menos característica é cena ulterior, em que a mesma senhora Krause pretende passar por dama de sociedade. Mais tarde, bêbado inveterado (seu marido) é descrito de maneira igualmente plástica :"De manhã cedo, lá pelas quatro horas" volta o campônio embriagado da taberna. "Com a grosseria de um gorila abraça a filha", que procura levá-lo para dentro de casa, "e êle esboça alguns movimentos obcenos." (31) Os citadinos distinguem-se por certa falta de naturalidade e pelo intelectualismo; como conseqüência, os movimentos são mais equilibrados. Assim as discussões e divagações caracterizam Loth. "Seus movimentos são firmes, mas um pouco desajeitados", diz Hauptmann, revelando os dois lados de sua atitude, por vêzes decidida, outras insegura (32). Extrema sobriedade caracteriza o médico

(30) — **Vor Sonnenaufgang**, I: "Ein Bauernweib, im Gesicht blutrot vor Wut, stürzt herein."

(31) — **Idem**, II: "Morgens gegen vier Uhr". (...) "(Seine Tochter) umarmt er mit der Plumpheit eines Gorillas und macht einige unzüchtige Griffe."

(32) — **Idem**, I: "Er ist in seinen Bewegungen bestimmt, doch ein wenig ungelenk."

Schimmelpfennig, cujos movimentos são "firmes" e "rudes". Opôsto a quaisquer sentimentalismos, interessa-se exclusivamente por opiniões definidas. Traços semelhantes marcam a peça **A Festa de Paz,** aqui exemplificada com a última parte da cena final, em que vem descrita a família no momento da morte do dr. Scholz:

> "**Voz da senhora Scholz:** "Meu marido está morrendo! Meu bom, meu querido marido morre, apesar de tudo. Meu marido..." (chôro).
> **Wilhelm:** Deus! Meu Deus! O que? — Pai!! Meu Pai!! (Quer precipitar-se para o quarto ao lado, Ida se lhe antecipa, em meio do caminho).
> **Ida:** Wilhelm! Volta a ti! — não vás sem mim!
> (Friebe, sacudido por soluços, sai do quarto e desaparece na cozinha.)
> **Auguste** (segue Friebe. Estaca diante de Wilhelm e diz, com voz embargada): De quem será a culpa agora? de quem? de quem? (Cai prostrada, junto à mesa, soltando gemido surdo. Continua a fazer-se ouvir o violento chôro da senhora Scholz.)
> **Wilhelm** (a ponto de descontrolar-se): Auguste!
> **Ida** (com a cabeça no peito de Wilhelm, a acalmá-lo com palavras trêmulas): Wilhelm, creio que teu pai deixou êste mundo!
> (Wilhelm está novamente a ponto de descontrolar-se, mas Ida volta a acalmá-lo e êle domina a dor, procura e encontra a mão de Ida, que aperta violentamente e de mãos dadas com a moça, se dirige ao quarto contíguo, erecto e calmo.) (33).

---

(33) — **Das Friedensfest,** III: "Stimme der Frau Scholz: Mein Mann stirbt ja! Mein guter, lieber Mann stirbt ja doch. Mein Mann... (lautes Weinen). Wilhelm: Gott! mein Gott! was? — Vater!! Vater!! (Will sich ins Nebenzimmer stürzen; halbwegs kommt Ida ihm zuvor.) Ida: Wilhelm! komm zu dir selbst! — und geh nicht ohne mich! (Friebe kommt, von Schluchzen geschüttelt, aus dem Nebenzimmer und verschwindet in der Küche.)
Auguste (folgt Friebe auf dem Fusse. Vor Wilhelm stehenbleibend, stösst sie mühsam hervor:) Wer trägt nun die Schuld? wer? wer? (Sie bricht am Tisch zusammen; ein dumpfes und hohles Stöhnen entringt sich ihrer Brust. Das laute Weinen der Frau Scholz ist noch immer hörbar.
Wilhelm (will ausbrechen:) Auguste!
Ida (an Wilhelms Brust, beschwichtigend, mit bebenden Lau-

Pouco se fala nesta cena, e o que se diz são palavras sôltas. Isto é bastante significativo para o que pretendemos demonstrar. Nesta fase do desenvolvimento do dramaturgo, o cerne da ação dramática não é revelado pelas palavras, mas pela mímica, pelos gestos. Assim como os sentimentos são muitas vêzes externados antes através do chôro, do balbucio e dos gritos das personagens do que pelo valor semântico das palavras, ilustra a pantomima as paixões, a dor e a alegria.

Em passagem da mesma peça, no momento em que pai e filho se reencontram, após anos de separação, dispõe a indicação cênica:

> "Wilhelm parece travar fisicamente uma luta psíquica. Quer falar, mas a voz se-lhe embarga, e apenas chega a mover os lábios, sem emitir um único som. Tira a mão do encôsto da cadeira e se dirige para junto de seu pai. Anda vacilante, cambaleia, quase perde o equilíbrio, pára, quer falar e novamente não o consegue, arrasta-se e cai, de mãos juntas, aos pés do velho." (34).

Em seguida, após encontrar as palavras e poder solicitar o perdão paterno ,desmaia! (35) O sentimento é tão forte que

---

ten:) Wilhelm, ich glaube, dein Vater ist nicht mehr. Wilhelm will aufs neue ausbrechen, wird abermals durch Ida beschwichtigt, kämpft seinen Schmerz nieder, sucht und findet Idas Hand, die er krampfhaft in seiner drückt, und geht Hand in Hand mit dem Mädchen aufrecht und gefasst auf das Nebengemach zu."

(34) — **Idem,** II: "Wehelm scheint einen Seelenkampf physisch durchzuringen. Er will reden, die Kehle scheint ihm zu versagen. es kommt nur zu lautlosen Bewegungen der Lippen. Er nimmt die Hand von der Stuhllehne und schreitet auf den Alten zu. Er geht unsicher, er taumelt, er kommt ins Wanken, steht, will aufs neue reden, vermag es aber nicht, schleppt sich weiter und bricht, die Hände gefaltet, zu des Alten Füssen nieder."

(35) — Wilhelm Emrich, **Dichterischer und politischer Mythos. Ihre wechselseitigen Verblendungen in Akzente, Sonderheft** I/63: "Apenas visões em estado de desfalecimento, do semi-sono ou da loucura permitem uma consciência clara, na aparência fundamentalmente oposta à 'consciência diurna'. O sêr é levado a uma esféra extra- ou subhumana. Sòmente por sinais, gestos, figuras pode ser expressa esta clarividência: 'O fato de não conseguires falar, Electra, é mais expressivo do que palavras poderiam ser. Finalmente me entendeste' diz Ifigênia à irmã, quando esta quer falar (na **Tetralogia dos Atridas** de Hauptmann) sem conseguí-lo" (p. 198).

leva ao emudecimento. Com a evolução do labor dramático de Hauptmann, perde a mímica o predomínio sôbre a palavra, mas continua a seu lado para, juntamente com a propriedade gesticulante da linguagem, formar o conjunto da expressão. "Os sinais da linguagem fonética nunca funcionam de modo exclusivo no ato vivo da comunicação cotidiana. O orador produz descuidadamente gestos, sons e mímica ao mesmo tempo; daí apresentar-se como um todo, relacionado ao sinal lingüístico individual o conjunto inteiro dos sinais de comunicação, produzidos ao mesmo tempo." (36) A língua é organismo vivo — também a língua poética! Possui determinado volume e apresenta características tanto plásticas quanto dinâmicas. Compõe-se de falar e ouvir, transmitir e entender idéias; seu caráter é analítico e sintético. Portanto, a linguagem gesticulante, chamada **Sprachgestus** em alemão, consiste naquilo que as palavras não transmitem diretamente, mas sugerem através de sua disposição dentro da oração, através das elipses, dos anacolutos e de outros emprêgos típicos. Amado Alonso e Raimundo Lida, na apresentação espanhola dos ensaios do eminente Karl Vossler, reunidos sob o título **Filosofía del Lenguaje,** abordam também o problema em foco, dizendo: "Aquilo que a gramática considera disforme (por exemplo, o anacoluto, o pleonasmo, a elipse, a interrupção) permite, por sua vez, uma interpretação estilística, psicológica ou histórica." (37) E embora talvez não sejam fenômenos gramaticalmente aceitos, surgem, graças à língua, em matizes os mais diversos, sendo responsáveis por seu caráter vivo, dinâmico. Contemplando assim a linguagem, isto é, conjugando os universos lingüístico, mímico e lingüístico-mímico, perceber-se-á o fechamento do círculo, surgindo a comunicação com tôda a possível fôrça expressiva. "A linguagem é feita de palavras e o gesto de movimento... As palavras são feitas de movimento de ação ou reação, seja qual fôr a distância entre elas, e o gesto é feito de linguagem — linguagem abaixo, além ou ao longo da

(36) — Karl Bühler, **Teoría del Lenguaje,** p. 189.
(37) — A. Alonso e R. Lida **in** Karl Vossler, **Filosofía del Lenguaje,** p. 179.

linguagem das palavras" (38), diz R. P. Blackmur, que assim encara a comunicação completa :"Por um lado ritmo, cadência e intervalo, os gestos da voz que fala e, por outro, o olhar, o sentimento e o movimento do indivíduo enquanto fala... o gesto físico com o rosto e as mãos ,e o gesto vocal, com as variadas inflexões." (39) O ancoluto, a revelar a interrupção do desenvolvimento natural de determinada idéia na oração, assim como a elipse que, pelo menos exteriormente, se caracteriza pela falta de determinada parte da oração, já foram mencionados como dois gestos bem freqüentes da linguagem. As interjeições, os grifos desarticulados, a linguagem entrecortada são outros recursos analisados por Karl Vossler numa exposição, que encerra com a seguinte assertiva: "Resumindo, o anacoluto e tôda espécie de interrupção do discurso podem ser compreendidos do ponto de vista da estilística, da psicologia, da sociologia e da história dos costumes, mas jamais gramaticalmente." (40)

A linguagem gesticulante, assim compreendida, encontra-se na conversa de todos os dias, na discussão de problemas cotidianos, no debate corriqueiro de opiniões. Mas, na obra literária, ressalta principalmente na peça de teatro ,a qual, embora enfeixando elementos épicos e líricos, vê-se determinada pelo estilo dramático (41). Em causalidade construída, em disposição limitada de tempo e lugar, o drama confronta indivíduos com decisões inadiáveis, apresentando triunfos, catástrofes e alterações repentinas e profundas da sua existência. Assim deduz da vida humana momentos culminantes, comprimindo-os em rápida seqüência. Daí o movimento ser característica eminente do drama, em que mesmo as descrições aparentemente circunstanciais visam a um propósito determinado, à crise culminante. O problema fundamental impele a ação, e a existência — conforme Staiger — "não é representada, mas julgada." (42)

(38) — R. P. Blackmur, **op. cit.**, p. 3.
(39) — **Idem**, p. 12.
(40) — Karl Vossler, **op. cit.**, p. 187.
(41) — Cf. Emil Staiger, **Grundbegriffe der Poetik** e Peter Szondi, **Theorie des modernen Dramas.**
(42) — Emil Staiger, **op. cit.**, p. 177.

A responsabilidade pela execução dessa tarefa pesa principalmente sôbre a pantomima e a linguagem. No tocante a esta, recai não só no campo semântico, como também na região do gesto envolvido, na fisionomia dinâmica da oração a colaborar, em posição privilegiada, para a determinação do efeito almejado pelo autor. Sendo a compreensão dêste fenômeno de tanta relevância para o presente trabalho, vamos ilustrar a consciência aguda do problema com exemplos de dois dos mais importantes representantes do atual teatro em idioma alemão. Bertolt Brecht afirmou:

> "Falando de gesto não se pretende falar da gesticulação, pois não se trata do movimento das mãos no intuito de frisar ou explicar alguma coisa, mas sim de atitudes gerais. Uma linguagem é gesticulante quando se fundamenta no gesto, quando revela determinado comportamento do indivíduo que fala, assumido perante outros indivíduos. A frase 'arranca o ôlho que te aborrece' oferece um gesto mais pobre do que a frase 'se teu ôlho te aborrecer, arranca-o!'. Neste último caso mostra-se primeiramente o ôlho. A oração condicional possui o gesto evidente da suposição, e de repente surge, qual conselho libertador, a segunda oração." (43)

Max Frish externou-se sôbre o emprêgo do gesto, tanto mímico como daquele contido na expressão sonora, em suas anotações sôbre o mais recente de seus dramas, **Andorra**. Observe-se o cuidadoso opinar com relação ao efeito que o grito da personagem Barblin poderia exercer sôbre o público:

> "Andri diante do quarto de Barblin; surge o soldado. Andri dorme. De acôrdo com o texto: o soldado descalça as suas botas, passa por cima de Andri e desaparece no quarto escuro. Êste descalçar de botas é impossível! Bastam as indicações cênicas para nos lembrarmos do suor dos pés! Realmente muito depende da pantomima, da maneira pela qual o soldado passa por cima do adormecido Andri, pela qual entra no quarto. Tratar-se-á de encontro marcado? Ou existe, pelo menos para o soldado, fundamentada esperança de que Barblin esteja à sua

(43) — Bertolt Brecht, **Schriften zum Theater**, p. 252.

espera, mesmo que nada tenha sido dito? Não existindo texto, tudo são suposições. Será a primeira visita do soldado? Tentará violentá-la? Ou trata-se já de um costume, apenas ignorado por nós e por Andri? De acôrdo mútuo, talvez? Os movimentos a serem realizados pelo soldado decidem o caráter de Barblin. Um caso instrutivo: Barblin não está visível, mas como quer que represente, antes ou depois, nossa opinião a seu respeito forma-se numa cena de que não participa no palco, forma-se, portanto, inconscientemente e, além do mais, através de uma pantomima, isto é, entre as linhas. A atriz Barblin está entregue ao ator Soldado. Nada se diz, mas é aqui que deverá revelar-se se é uma prostituta indigna, uma desesperada, impelida pelo desejo de auto-destruição, ou uma moça violentada à fôrça — e o que fôr revelado assim, provará ser mais forte do que aquilo que foi dito ou... subentendido. Quando sentado na minha escrivaninha, sabia exatamente o que pretendia dizer, mas não julgava que, observando os passos do soldado, pudessem surgir interpretações tão diversas. Façamos o seguinte: O soldado, vendo Andri adormecido, assusta-se, hesita, olha em redor assim evidenciando que aí está pela primeira vez; um criminoso atrevido temendo ser apanhado em flagrante. Seria azar, mas é assim, e o soldado quer ver se o quarto é realmente o de Barblin. Procurará abrir a porta sem qualquer ruído ,tendo de passar por cima de Andri. A porta range e, atraído pela possibilidade de ser bem sucedido, lança um olhar, cheio de temor, ao quarto escuro, onde não sabe o que o espera. Em seguida penetra no quarto, ofegante. E' a fuga na escuridão, no silêncio, e assim por diante.

Além disso:

No final da mesma cena, quando Andri procura forçar a porta, Barblin, de acôrdo com as diretrizes cênicas, terá de soltar um grito. Mas isto não é possível! A atriz, postada atrás da parede para gritar desta forma, sente-se infeliz, sem saber porque... Diz que não se sente satisfeita com êsse grito, e tem tôda a razão. Estamos sentados na platéia e verificamos (uma vez mais) a diferença entre palco e narrativa; o grito, uma vez emitido, possui efeito inesperado: a voz, qualquer que seja, oferece o corpo da moça, em dimensão agora insuportável. O grito serve para despí-la e a imaginamos sôbre a cama; é inevitável

Não quero saber disto. A cena deseja demonstrar algo totalmente diverso; quer figurar Andri, que se sente traído, não importa o que tenha acontecido lá dentro. ('Barblin grita', expressão que, na narrativa, não dá corpo a nada. Como narrador, preciso de construções bem diversas para provocar a nudez física, que surge no palco mediante o simples grito de personagem invisível). Por conseguinte, risco o grito da representação.

PS. Depois do espetáculo, apresentam-se espectadores preocupados, com indagações a respeito de Barblin. Embora a incerteza (se desejava o soldado, ou não) não seja, a meu ver, de valor capital para a história em si, é, sem dúvida, lamentável, pois enfraquece o interêsse por pontos de relêvo, tal como sempre acontece com situações duvidosas, permitindo ao espectador ocupar-se de assuntos de somenos. O grito, que não se adaptava devidamente à situação, parece faltar agora. O silêncio de Barblin pode ser mal-interpretado. Torno a alterar: Barblin terá de gritar, mas em outro momento; não no fim da cena, e sim logo após a entrada do soldado. Ela pretende gritar, o soldado lhe tapa a bôca. Isto o caracteriza como indivíduo de más intenções, sem que o grito, antes que algo tenha podido acontecer, projete o espetáculo carnal. E, no fim da cena, quando o soldado reaparece à porta, assume o papel de assaltante, que não chegou à meta desejada; é, portanto, o tipo maléfico." (44)

Assim demonstrou Frisch claramente a diferença entre o gesto físico, a pantomima (o soldado passando por cima de Andri) e o gesto contido na expressão sonora. Cumpre considerar a linguagem portadora de todos êsses traços que o dramaturgo impõe às suas personagens, sismógrafo hiper-sensível dos impulsos individuais e, ao mesmo tempo, matéria adaptável, a ajustar-se plàsticamente às linhas fundamentais da fisionomia expressiva da obra dramática. Os gritos, as exclamações, as interjeições, através dos quais os indivíduos revelam muitas vêzes suas experiências, paixões e desilusões, oferecem reflexos da verdadeira ação. E' fóra do texto que decorre parte importante do processo dramático. Hofmannsthal já tentara

(44) — Max Frisch, **Stücke**, II, pp. 349-351.

demonstrar isto em 1928, em ensaio relativo à "Helena Egípcia". Ali opõe dois interlocutores, dizendo o primeiro:

"Afinal ,o autor não dispõe de recurso artístico além da linguagem". O segundo, entretanto, retruca: "Pois sim, dispõe de outros, mais secretos, mais preciosos, menos conhecidos — e únicos eficientes. Será capaz de tudo, desde que renuncie à idéia de que as personagens devam justificar sua existência através da comunicação direta." "E quais são êsses recursos?", volta o primeiro a indagar, respondendo o outro: "Mediante a ação criada será capaz de transmitir sua idéia, sem precisar da comunicação direta. Poderá criar uma sensação no ouvinte, sem que êste perceba conscientemente a origem. Pode fazer sentir a composição daquilo que aparentemente é simples, a proximidade daquilo que parece afastado. (...) Num diálogo desenvolvido 'naturalmente' não há lugar para isto (...) depende da maneira de executar a ação, ligar os motivos, indicar o oculto, depende da semelhança das figuras, da analogia das situações, do tom das palavras, às vêzes mais importante do que as próprias palavras." (45) No naturalismo, a dicção dos textos pretendia ser cópia pura e simples da linguagem popular, mas Hauptmann recorre, mesmo na sua primeira fase, a estilizações que revelam determinada intenção formal, mais ambiciosa, que virá a dominar os dramas da velhice, principalmente a **Tetralogia dos Atridas**. A emissão hesitante de palavras, o anacoluto, o discurso interrompido e recomeçado, fundamenta-se ,contudo, em observações do linguajar cotidiano. O gesto externa-se através de elementos que, num sentido formal, já não pertencem à língua, através de modulações, interjeições, elipses, que escapam ao esquema da ordem gramatical. Dessa forma observamos o emprêgo repetido de partículas sem função lógica, em lugar de conjunções hieràrquicamente distribuídas, como, por exemplo, em trecho já citado do terceiro ato de **Michael Kramer:**

> "Lachmann: **Da** trat man heraus aus dem Kleinbürgerpferch. **Und da** war es eigentlich... **da** konnte man sagen... **da** tat sich die Welt auf, gross und weit."

(45) — Apud Walter Höllerer, **Das deutsche Drama**, II, p. 86.

Referimo-nos às partículas "**da - und da - da - da**". Localizando-se, ao lado dos anacolutos, entre os membros do discurso, exigem entonação especial, deslocando a ênfase e transformando o sentido, aparentemente idêntico à ordem lógica:

> "Man trat heraus aus dem Kleinbürgerpferch und die Welt tat sich wirklich auf, gross und weit."

Vale a pena confrontar o texto original com a reformulação hipotética. O **da** inicial, representativo por si só do estilo de Hauptmann, recebe tôda a fôrça expressiva, como que reflexivamente. Também o **da konnte man sagen** e o **da tat sich die Welt auf** servem para sublinhar o efeito plástico das partículas, por assim dizer sucedâneo lingüístico de mímica, aqui imaginada. A atmosfera é comprimida, condensada, efeito devido — acima de tudo — a êsse tipo de linguagem gesticulante. Procurando demonstrar no vernáculo a diferença existente entre as palavras de Lachmann e a construção hipotética, chegaríamos a:

a) "Lachmann: Então se saía do curral da pequena burguesia. E então era mesmo... então podia dizer-se... então, o mundo se entreabria, imenso e incomensável."
b) Saía-se do curral da pequena burguesia e o mundo se entreabria, imenso e incomensurável.

Soergel (citado de acôrdo com a adaptação de Hohoff) assim compreende o valor do gesto na linguagem das obras da primeira fase dramática de Hauptmann: "Tal como acontece com Holz e Schlaf, adquirem importância os intervalos nos discursos, as hesitações, as interrupções, os balbucios. Assim são expressas manifestações que se situam além da descrição do meio ambiente; pretendia fazer-se corresponder o desintencional da natureza ao involuntário do diálogo dramático." (46) Na análise de **Os Ratos** expõe o seguinte: "Através dos diversos coloridos, obtidos por meio da indicação de dialeto, profissão, posição e classe social, serve (a linguagem) antes

(46) — Soergel-Hohoff, **op. cit.**, p. 156.

para dissimular do que para revelar. Trata-se de linguagem gesticulante; de mímica externada através do idioma; de exatidão extrema e, por isso, de efeito realmente sedutor no palco." (47) Portanto adquirem os dramas de Hauptmann a sua grande plasticidade, graças aos recursos expressivos que apresentam; focalizando-os, não apenas nos acercamos de um dos motivos de sua grande popularidade, mas penetramos até mesmo no laboratório do Autor.

(47) — **Idem**, p. 175.

A EXPRESSÃO NO DESENVOLVIMENTO DA OBRA DRAMÁTICA DE HAUPTMANN

> "Ein Drama besteht aus Stimmen. Stimmen zu hören ist der Reiz des Schaffens."
>
> Gerhart Hauptmann, **ALH.** XVII, p. 425
>
> "Das Drama lebt von einer glühenden Leidenschaft, die alle nur möglichen Affekte in sich schliesst."
>
> Gerhart Hauptmann, **Die Kunst des Dramas,** p. 216.

Os recursos expressivos se revestem de importância na obra dramática de Gerhart Hauptmann, por visarem à expressão individual, inconfundível, plástica. Entre os meios que possibilitam ao Autor oferecer êste retrato fiel das personagens, cabe papel preponderante à linguagem, muito embora nos primeiros dramas fôsse esta manifestação superada em importância pela mímica, à qual se subordinavam todos os outros elementos dramáticos. Hans Hennecke, ao examinar o estilo de Hauptmann, disse que "aquilo que o mestre da expressão, o idoso Goethe, punha em dúvida ao dizer '... pois a palavra em vão se esforça por construir personagens num ato de criação' era exatamente o efeito de Hauptmann nos seu chamados dramas naturalistas: em grande parte adquirem suas personagens o caráter individual, graças ao elemento infinitamente flexível da língua." (1) A linguagem representava, para êste dramaturgo, o elemento vivo por excelência, o corpo em que mais fàcilmente enfeixava o caráter de suas figuras. "A palavra é sempre a manifestação viva mais evidente, refiro-me à palavra ingênua, falada para servir ao impulso natural da comunicação", diz o Autor no seu diário romanceado, **Livro da Paixão,** sob da-

(1) — Hans Hennecke, **Sprache, Gedanke und Lyrik im Lebenswerk Gerhart Hauptmanns, in Die neue Rundschau,** 1941 ,p. 202.

ta de 9 de março de 1898 (2). Hauptmann encontrou, para tal utilização da linguagem, o modêlo prático nos dramas de Georg Büchner, que ajudou a difundir nos palcos europeus e a quem tributava profunda admiração, (3) e o modêlo teórico na obra de Arno Holz. "Percebia os matizes mais sutís da linguagem dos sêres acanhados, lingüisticamente limitados; observava justamente neste falar, do ponto de vista intelectual não totalmente realizado, a manifestação do inconsciente, daquilo que não se torna uma oração completa, mas sim a emissão de palavras muitas vêzes triviais, expressas de modo balbuciante." (4) Possuindo ouvido apurado, a permitir-lhe distinguir as inflexões próprias do idioma popular, acrescia a isto a sua aguda sensibilidade, que enriquecia a linguagem dramática de todos os recursos expressivos possíveis. Não se cansa de levantar queixas (assim nas suas conversações com C. F. W. Behl) contra os "pedantes da língua", sempre prontos a recorrer ao dicionário ao **Duden**, como diz) para verificar a propriedade gramatical de uma ou outra das suas construções e atacar possíveis incorreções. (5) "Só pelo som e pelo sentido devem ser entendidas as palavras de minha obra poética e minha prosa", afirma, e realmente empresta, mesmo no que se refere à inflexão durante a leitura em voz alta, valor maior ao ritmo interno da frase, do que a exatidão gramatical (6). "Abranger e apresentar elementos das camadas inferiores, cuja existência era agora sentida como real; configurar traços importantes de tais elementos, de forma que adquirissem fôrça vital, a fim de poderem exigir também de outros o seu reconhecimento, era possível apenas graças às novas relações com a linguagem. Conseguía-se configurar os indivíduos das camadas inferiores, ansiosos por melhorar o seu nível, apenas quando as palavras chegavam à realidade imedia-

(2) — **Buch der Leidenschaft** (CA, VII, p. 348).
(3) — Cf. Erwin Theodor Rosenthal, **O trágico na obra de Büchner**, p. 28.
(4) — Wolfdietrich Rasch, **Zur dramatischen Dichtung des jungen Gerhart Hauptmann, in Festschrift für Franz Rolf Schröder** p. 247.
(5) — C. F. W. Behl, **Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter.**
(6) — **Idem**, p. 89.

ta de seus processos espirituais... Só através de palavras e frases reais, concisas, era possível transmitir, em compasso e ritmo próprios, a nova vida, que se desejava compreender e apresentar" (7).

O obra dramática de Hauptmann, prova cabal da experiência pessoal com a linguagem e suas multiformes possibilidades representativas, abrange mais de quarenta peças publicadas, além de grande quantidade de trabalhos inéditos, estendendo-se a época de produção por cêrca de cinqüenta-e-cinco anos (8). Não é tanto a riqueza extraordinária da obra, que surpreende ou intimida, mas a enorme variedade dos recursos expressivos a que recorreu, sempre apropriados para o ambiente dramático a ser criado. Se tentarmos enquadrar os seus dramas em uma sucessão de ciclos, poderemos falar dos ciclos naturalista-psicológico, meditativo, cômico, lendário-histórico, lendário-mítico, social-político, greco-mitológico e outros, cada um se distinguindo por característica expressiva determinada, movendo-se entre a mímica, predominante nos primeiros dramas, e a expressividade retórico-patética das peças da velhice, especialmente da Tetralogia dos Atridas. Existem, entre êsses extremos, muitas categorias independentes, com recursos próprios de gesto e linguagem, tôdas porém ramificações do mesmo tronco: a sensibilidade estilística, denominador comum a congraçar as diversas manifestações. Acresce que certos traços de estilo (tais como a intensificação através do pleonasmo, a transmissão apenas indireta da idéia pela elipse ou o anacoluto, e ainda a repetição da idéia com palavras diversas) garantem a continuidade dos fenômenos a examinar .Felix A. Voigt descreve a satisfação que Hauptmann sentia ao desenvolver, escrevendo ou ditando, cena após cena, a existência das suas personagens, sempre de ouvido atento, à procura da expressão apropriada.

---

(7) — Paul Fechter, **Das europäische Drama**, II, cap. 3, p. 35.

(8) — Joachim Seyppel — **Gerhart Hauptmann**: "1862 bis 1962: das ist ein Jahrhundert Gerhart Hauptmann, ohne dass wir wüssten, was dieser Mann alles geschaffen hat. Auch die für 1962 geplante Zentenar-Ausgabe im Propyläen Verlag durch Professor Hans-Egon Hass will nur Fragment sein, und es wird weitere hundert Jahre bedürfen, um so etwas wie eine vollständige Edition zu schaffen." (p. 6).

"Sentia uma necessidade premente de ver e conviver com as suas criaturas em situações muito mais numerosas do que teriam sido precisas para a finalidade do drama em si" (9). Menciona a enorme quantidade de esboços, por exemplo do **Florian Geyer** (formariam um volume com mais de quatrocentas páginas), lembra ter **A Filha da Catedral** recebido cinco e **Ifigênia em Aulis** nove redações diferentes! (10)

A grande produção dramática de Hauptmann torna impossível um exame definitivo do seu universo expressivo. Sendo assim, cumpre encontrar um método a possibilitar o estudo representativo de partes da obra, devendo os trabalhos examinados servirem de modêlo a outros, de tipo semelhante. Surgem, assim, os protótipos dos diversos ciclos mencionados, mas seu estudo não deve fazer esquecer a concepção fundamental de vida e arte, em que a obra tôda se estriba. Pois apesar do "engagement" das peças de cunho social ou político e ainda que a primeira edição de **Antes do Amanhecer** tenha sido dedicada a Bjarne P. Holmson, "o mais coerente dos naturalistas", e se bem que Darwin, Haeckel e Marx tivessem influenciado profundamente o Autor ,afirmou e reafirmou Hauptmann ter sido decisivo, para a sua carreira de dramaturgo, observar o conflito humano com o mundo, ter conseguido modelar o "ato psíquico" dêste conflito. O objetivo de sua arte era examinar "a alma desnuda", e se a feição expressiva dos seus trabalhos varia de acôrdo com a exigência do tema, sempre se mantém entretanto fiel a esta intenção.

Examinaremos os recursos expressivos, e principalmente a linguagem gesticulante nos ciclos que convencionamos esta-

(9) — Apud Kurt Lothar Tank, **Gerhart Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, p. 54.

(10) — Existe certo desacôrdo, entre os estudiosos da matéria, quanto ao número de redações, recebidas pela **Ifigênia em Aulis.** A maioria dos autores segue hoje a informação de C. F. W. Behl que, sob data de 25 de março de 1943, inclui nas suas anotações sôbre as conversações com Gerhart Hauptmann (atrás referidas) uma nona redação. O Prof. Hans Mayer, entretanto, menciona onze esboços diferentes. Informações acêrca dêste problema **in Die Atriden Tetralogie**, ed. Hubert Razinger, p. 251.

belecer. Existem, é evidente, outras tentativas de enquadrar a sua obra em sistemas (11), mas aqui apontamos:

1) **ciclo naturalista-psicológico,** com **A Festa de Paz,** representativa das peças **Antes do Amanhecer, Seres Solitários, Rose Bernd,** parte de **Carroceiro Henschel** e parte de **A Ascensão de Joaninha;**
2) **ciclo de multidões,** representado por **Os Tecelões** e abrangendo **Florian Geyer;**
3) **ciclo meditativo,** apresentando **Michael Kramer** e representativo de parte de **Carroceiro Henschel;**
4) **ciclo cômico,** no qual será examinada **A Pele de Castor,** e que engloba as peças **Colega Crampton, O Galo Vermelho, Schluck e Jau** e **As Donzelas de Bischofsberg;**
5) **ciclo lendário-histórico** com o **Pobre Heinrich,** representativo de **A Refém do Imperador Carlos, Griselda** e **Magnus Garbe;**
6) **ciclo lendário-mítico,** analisando **E Pippa dança,** por **O Sino Submerso, Elga, Indipohdi, Veland** e parte de **A Ascensão de Joaninha;**
7) **ciclo social-político,** examinando **Antes do Crepúsculo,** além de um drama deixado incompleto por Hauptmann e concluído por Zuckmayer, **Herbert Engelmann,** representando **Os Ratos** e **Dorothea Angermann;**
8) **ciclo dos Atridas,** abrangendo a **Tetralogia,** da qual será estudada principalmente **Ifigênia em Aulis.**

A escolha dessas peças resulta, é evidente, de preferência pessoal, mas apresenta — em se tratando de trabalhos de quase tôdas as fases de sua criação dramática — um corte tranversal realmente indicativo da obra teatral de Hauptmann. Pretendemos observar a existência e predominância de certos recursos expressivos, e verificar sua importância estilística e temática.

---

(11) — Assim Clemens Lugowski, **Gerhart Hauptmann als Dramatiker, in Zeitschrift für deutsche Bildung,** XIII, 1937, pp. 473-481, e Paul Merker, **Gerhart Hauptmann. Versuch einer Wesensdeutung, in Gerhart Hauptmann, Studien zum Werk und zur Persönlichkeit.**

1) **Ciclo naturalista - psicológico.**

A Festa de Paz (Das Friedensfest) foi escrita entre outubro e dezembro de 1889 em Charlottenburg, e, portanto, iniciada logo após a surpreendente ressonância, obtida por **Antes do Amanhecer** (drama estreado a 20 de outubro de 1889). Foi publicada pela primeira vez na revista **Freie Bühne für modernes Leben**, em 1890, e levada à cena no **Ostendtheater** de Berlim, pelo grupo da **Freie Bühne**, em 1o. de junho de 1890. Hauptmann catalogou êsse drama como uma "catástrofe familiar", assim oferecendo a chave para a interpretação do problema básico da peça, uma vez que os liames familiares, sacrossantos na era burguesa, têm aqui valor bastante duvidoso. A peça surgiu do interêsse do Autor pela ciência naturalista. Estriba-se em idéias e experiências adquiridas durante a permanência do poeta e dramaturgo em Zurique (em 1888), onde, no círculo dos amigos de Carl Hauptmann, irmão de Gerhart, vieram a ser debatidas questões de hereditariedade, tendo Frank Wedekind feito as revelações a respeito da própria família, que mais tarde dariam o impulso criador a esta peça. A hereditariedade e o meio ambiente constituem as fôrças elementares a impelir para o abismo a família Scholz. A atenção do espectador ou leitor é polarizada pelo aspecto externo da família, que corresponde à diagnose naturalista. A filha solteira, Auguste, assemelha-se à mãe, descrita como desmazelada e irritadiça (12). O filho, Wilhelm, é — psìquicamente pelo menos — o retrato do pai, dominado como êste pela mania de perseguição e, aliás, todos os membros dessa infeliz família assemelham-se, tornando-se recìprocamente um o "meio ambiente" do outro, de modo

(12) — A descrição de Auguste é, aliás, exemplo feliz da técnica de interpretar a vida emotiva através das características externas das personagens: "Auguste é alta e surpreendentemente magra, seus trajes são ultra-modernos e sem gôsto: casaco e barrete de peles. Rosto e pés compridos, fisionomia marcante com lábios finos, firmemente comprimidos, traços amargurados. Usa "lorgnon". Ao nervosismo da mãe liga-se aqui uma irritabilidade patológica, ofensiva. Esta figura tem de provocar um ambiente de descontentamento, mal-estar e desconsôlo." (p. 9).

que a resultante e doentia irritabilidade é perfeitamente plausível. Anos antes da ação da peça, Wilhelm levantara a mão contra o pai durante um dos habituais conflitos familiares, e nesse dia ambos deixaram o lar. Agora, encontrando-se pela primeira vez debaixo do mesmo teto, gira a peça em tôrno de possível reconciliação. O título é bem escolhido, em duplo sentido, pois se a ação passa no Natal e as condições parecem propiciar a pacificação, já porque a família Scholz está a receber benéfica influência externa, com a presença da senhora Buchner e sua filha Ida, noiva de Wilhelm, ainda assim a ironia do nome se manifesta através das ocorrências descritas A tese naturalista da fatalidade parece ser recusada, já que a reaproximação de pai e filho constituiria o triunfo da vontade, mas, apesar de tudo, mesmo isto é apenas aparência individual. De qualquer forma, surge, já nesta obra, um dos problemas fundamentais de Hauptmann. E' a luta de todos contra todos, de povos entre si, de classes sociais e mesmo de membros de uma mesma família, e isto, apesar de todos procurarem esquivar-se a tal fatalidade. Na novela **O Apóstolo,** escrita ainda antes de ser apresentada no palco **A Festa de Paz,** e diretamente influenciada pela novela **Lenz,** de Georg Büchner, lê-se: "O cheiro de sangue pairava sôbre o mundo. Sangue vertido era o sinal da luta. Esta luta, ouvia-a ininterruptamente, quando acordado ou adormecido. Eram irmãos e irmãos, irmãs e irmãs que se massacravam. Amava-os a todos, percebia sua cólera e torcia as mãos de dor e desespêro (...) Dissuadí-los do assassínio de irmãos e irmãs ,apontar o caminho à paz, era dever de consciência" (13). E em **A Festa de Paz** apresenta Hauptmann "constelações trágicas, seqüências cênicas e configurações de

(13) — **Gesammelte Erzählungen, Der Apostel:**
"Blutgeruch lag über der Welt. Das fliessende Blut war das Zeichen des Kampfes. Diesen Kampf hörte er toben unaufhörlich, im Wachen und Schlafen. Es waren Brüder; und Schwestern und Schwestern, die sich erschlugen. Er liebte sie alle, er sah ihr Wüten und rang die Hände in Schmerz und Verzweiflung (...) Zu warnen vor dem Bruder und Schwestermord, hinzuweisen auf den Weg zum Frieden war eine Forderung des Gewissens." (pp. 58-59). Cf. **O Apóstolo,** trad. de Oliva Guerra, pp. 19-20.

paixões que, em parte, se conservaram ao pé da letra, até a obra tardia da tetralogia dos Atridas" (14). Como adversários surgem pai e filho, irmão e irmã, pai e mãe ,todos envolvidos num labirinto de acusações e culpas. Rudolf Alexander Schröder opinou que esta "sátira implacável antecipa tôda a inconstância e perplexidade do velho Strindberg", e realmente assim é, pois também aqui surge a catástrofe familiar num quadro esboçado por mão de mestre, fixado com o olhar penetrante do poeta e do psiquiatra (15). Os elementos principais que constituem o pano de fundo da tragédia são a disposição patológica das personagens, os efeitos da hereditariedade e a influência do ambiente, determinantes que Hauptmann desejava ver compreendidas como fôrças implacáveis do destino.

Neste drama (como já anteriormente, em **Antes do Amanhecer**) sobressai a representação plástica das figuras, membros infelizes da família Scholz, tão diversos entre si e, apesar disso, tão semelhantes por seus impulsos e temperamentos, assim como a senhora Buchner e sua filha Ida, empenhadas na luta contra a predeterminação. Percebe-se em Hauptmann, desde esta obra, o que Walter Muschg viria a formular assim: "Seu olhar era infalível para tudo o que fôsse cênicamente valioso, para o gesto de efeito teatral. Suas figuras são sempre rodeadas de atmosfera, seus diálogos revelam grande pujança vital" (16). A fim de que cada uma dessas personagens pudesse ser vista plàsticamente, era precedida da descrição exata, com indicações minuciosas de idade e comportamento. Em **A Festa de Paz** observa-se a importância da mímica, em muitos momentos substitutiva da expressão falada, e a palavra aparece com freqüência, exclusivamente para indicar o ponto culminante de um processo mudo. Vejamos, por exemplo, o ambiente do círculo da família na sala de estar, enquanto, em compartimento ao lado, Ida e a senhora Buchner cantam a primeira estrofe de canção natalina:

---

(14) — Wilhelm Emrich, **Protest und Verheissung**, p. 195.
(15) — Rudolf Alexander Schröder, Frank Thiess. Paul Fechter, **Gerhart Hauptmann. Drei Reden**, p. 9.
(16) — Apud Kurt Lothar Tank, **op. cit.**, p. 80

"O doutor Scholz dá mostras de aborrecer-se com o comportamento de Robert. Ao ter início o canto olha timidamente em tôrno — como se temesse ser atacado por alguém — e procura conservar, o mais imperceptivelmente possível, certa distância entre êle e os outros presentes na sala.

A senhora Scholz exclama, no início da canção: "**Mas que beleza!**" Durante um instante ouve com atenção, depois desata a soluçar.

Robert move-se vagarosamente; no momento em que começam a cantar, seu rosto adquire uma expressão como se quisesse dizer: 'mas vejam só' ou 'é o fim do mundo!" Dá mais alguns passos, sorri com ironia e sacode repetidamente a cabeça. Ao passar por ela, diz, à meia-voz, algumas palavras a Auguste.

Auguste, que até então prestara atenção, de certa maneira comovida, ri desbragadamente.

Wilhelm, até o momento encostado à mesa, tomado por sentimentos contraditórios, e tamborilando com os dedos nervosamente na mesa, sente o sangue subir ao rosto, de indignação.

Robert parece sofrer fìsicamente sob o impacto da canção, quando esta se aproxima do fim. Não conseguindo subtrair-se à impressão da mesma, sente um misto de tortura e raiva. Imediatamente após o término da estrofe exclama, como se fôsse fragmento de monólogo íntimo:

'**comédia de crianças!**' Seu tom é de desprêzo e amargura. Todos, também o médico, ouviram a expressão e fitam Roberto horrorizados.

Senhora Scholz e Auguste (ao mesmo tempo): Robert!

O doutor Scholz reprime uma explosão de cólera.

Wilhelm, pálido de raiva, dá alguns passos em direção a Robert.

A senhora Scholz atira-se sôbre êle e o abraça:

Wilhelm! — Faz-me êste único favor!

Wilhelm: **Bem! Mãe!**" (17).

---

(17) — **Das Friedensfest**, II:

"**Doktor Scholz** ist über das Verhalten Roberts immer finsterer geworden. Bei **Beginn** des Gesanges blickt er scheu — wie jemand, der einen Angriff fürchtet — umher und sucht einen gewissen Abstand zwischen sich und den Anwesenden möglichst unauffällig festzuhalten.

Frau Scholz, bei Beginn des Gesanges: **Ach, wie schön!**

A segunda estrofe da canção começa a ser entoada neste ambiente ilustrado pela pantomima, para a qual a expressão falada serve quase exclusivamente como ponto extremo de marcação. Observação idêntica permite outra passagem do mesmo ato, citada no capítulo anterior (nota 34), evidenciando o interêsse do Autor por processos psicológicos e, especialmente, psico-patológicos. Trata-se de revelar a estrutura psíquica de uma família, de apontar males hereditários. Os conflitos não resultam (como, por exemplo, em **Antes do Amanhecer**) do choque de ambientes, mas da vida em comum de uma família, cuja "substância fundamental" está corrompida. (Roberto diz, no primeiro ato: "Fomos todos basicamente estragados. Estragados na substância e estragados completamente na educação. Nada mais há a fazer" (18)). Com cuidado extremo devota-se Hauptmann a descrever os caracteres, preocupação que talvez seja conseqüência dos seus estudos realizados em 1888, em

---

Einen Augenblick lauscht sie hingegeben, dann bricht sie in Schluchzen aus.

Robert bewegt sich langsam, macht, wie der Gesang anhebt, ein Gesicht wie: na nu hört's auf, schreitet weiter, lächelt ironisch und schüttelt mehrmals den Kopf. Im Vorübergehen sagt er halblaut etwas zu Auguste

Auguste, halb und halb gerührt, platzt nun laut heraus.

Wilhelm hat bisher, ein Spiel widersprechender Empfindungen, an die Tafel gelehnt — auf der Platte nervös Klavier spielend — gestanden; nun steigt ihm die Röte der Entrüstung ins Gesicht.

Robert scheint gegen. Ende des Gesanges unter den Tönen physisch zu leiden. Die Unmöglichkeit, sich dem Eindruck derselben zu entzienen, scheint ihn zu foltern und mehr und mehr zu erbittern. Unmittelbar nach Schluss des Verses entfährt ihm — gleichsam als Trümmerstück eines inneren Monologes — unwillkürlich das Wort: **Kinderkomödie!** in einem beissenden und wegwerfenden Tone. Alle, auch der Doktor, haben das Wort gehört und starren Robert entsetzt an.

Frau Scholz und **Auguste**, gleichzeitig: **Robert!**

Doktor Scholz unterdrückt eine Aufwallung von Jähzorn.

Wilhelm macht in bleicher Wut einige Schritte auf Robert zu.

Frau Scholz stürzt sich ihm entgegen, umarmt ihn: **Wilhelm! — tu mir die einzige Liebe!**

Wilhelm: **Gut! Mutter!**" (pp. 49-50).

(18) — **Idem**, I: "Wir sind alle von Grund aus verpfuscht. Verpfuscht in der Anlage, vollends verpfuscht in der Erziehung. Da ist nichts mehr zu machen." (p. 24).

Zurique, sob direção do psiquiatra August Forel, "cujas revelações exerceram grande influência" sôbre êle, "conferindo lhe um cabedal imperecível de conhecimentos acêrca da alma humana" (19). Êsses estudos contribuíram para aumentar a inclinação de Hauptmann de retratar plàsticamente suas figuras. Veio a conhecer as relações entre os processos físicos e psíquicos; aprendeu que a certos traços externos correspondem fenômenos espirituais e, assim, decidiu utilizar observações científicas em sua obra. A senhora Scholz, por exemplo, destaca-se por "movimentos desordenados e agitados", indicando o nervosismo, a falta de contrôle ,a hiper-sensibilidade histérica dessa personagem. O menor motivo é, por vêzes, suficiente para fazê-la perder o auto-contrôle. A descrição física dos dois irmãos evidencia a sua formação psíquica. O rosto de Robert é "magro e pálido". Seus olhos brilham, às vêzes doentiamente. Wilhelm tem compleição forte e sentimentos naturais. Nem sempre é normal nas suas reações, em vista dos acontecimentos que perturbaram sua juventude. O retôrno ao lar desperta-lhe a recordação dos dias passados, e fàcilmente é tomado de enorme excitação, exprimindo-se a mudança dos seus sentimentos através da pantomima .Assim vêm descritas tôdas as personagens do drama (já vimos a caracterização de Auguste), sendo possível afirmar que em **A Festa de Paz** os processos psico-patológicos, resultantes de caracteres herdados e do ambiente em tôrno são representados pela mímica. Importante é o indivíduo em si, e — neste indivíduo — o caso patológico apresentado.

Cabe perguntar, dentro do trabalho que nos propusemos realizar, quais os meios expressivos a que Hauptmann deu preferência nesta tragédia. Será possível falar de linguagem ordenada? À primeira vista, a linguagem parece mover-se à sombra da pantomima, a expressão lingüística subordinar-se à expressão mímica. Assim, as características de linguagem, que distinguem as personagens da peça, ilustram especialmente os traços já conhecidos graças à mímica. A personalidade ma-

(19) — **Das Abenteuer meiner Jugend**, II. (CA, VII, p. 1057).

leável e plangente da senhora Scholz, por exemplo, é ressaltada pelo "Nee, nee, nee!" (20) ou pelo "Oh Gottogottogott!" (21). Poderia dizer-se, desta maneira, que mesmo a linguagem possui aqui função mímica. Wilhelm, por exemplo, ocupa-se, no relato acêrca do seu passado, quase só dêle próprio:

> "Sou terrìvelmente inconstante! (Aponta para a testa). Aí atrás não há parar! Destinos em segundos! Tenho mêdo de mim. Estar a fugir de si próprio; podes imaginar isto? Estás a ver; assim fujo durante minha vida tôda." (22).

A relação íntima entre língua e mímica torna-se evidente, se observarmos as indicações cênicas (23) e, de qualquer modo, tem valor gesticulante o falar através de balbucios, a procura de expressão apropriada, a representação lingüística da exaltação:

> "O que q..., o que pret... O que a Buchner pretende eu gostaria de saber." ou "Observaste como me cumprimentou? Êsse, estás a ver, êsse sabe que tenho de fugir de mim mesmo; êsse me conhece. Pergunta-lhe, esclarecer-te-á! Pois esta é exatamente a ameaça (...) Repara como olha para mim! Pretende que eu fique com mêdo, deseja atemorizar-me." (24).

O dramaturgo visa a tornar imediatamente presentes, pela expressão lingüística ou mímica, as paixões, as sensibilidades, os choques emocionais, em geral travados no íntimo das persona-

---

(20) — **Das Friedensfest**, I, p. 14.
(21) — **Idem, ibid.**, p. 9.
(22) — **Idem**, II: "Ich bin so entsetzlich wandelbar! (Auf die Stirn deutend.) Dahinter ist kein Stillstand' Schicksale in Sekunden! Mich selbst fürcht' ich. Vor sich selbst auf der Flucht sein: kannst du dir davon einen Begriff machen? Siehst du, und so fliehe ich mein Leben lang." (p. 33).
(23) — **Idem, ibid.**: "Agarrando sua mão à fôrça, colocando o braço sôbre o seu ombro, leva-a, a passos rápidos, pela sala". Ou: "aponta para a testa", "alinhando o cabelo", etc. (p. 33).
(24) — **Idem**, I: "Was w... was beab... Was die Buchner hier (..) beabsichtigt, möchte ich gern wissen." **Idem**, II: "Hast du bemerkt, wie er mich begrüsste? Der, siehst du, der weiss, dass ich vor mir fliehen muss; der kennt mich. Frage den nur, der wird dich aufklären! Damit droht er mir nämlich (...) Gib nur acht, wie der mich immer anblickt! Ich soll Angst kriegen, ich soll mich fürchten." (p. 33).

gens e apenas indiretamente refletidos. Apresenta-os sem qualquer hiato, sem nenhuma distância. E' exatamente por isto que não se pode esperar de suas personagens um relatório objetivo, desapaixonado, proveniente de exame cauteloso e uma visão de conjunto, também lingüisticamente coordenada, em se tratando de evento decisivo para a própria sobrevivência. Isto já é comprovado pelo início da exposição de Wilhelm acêrca dos acontecimentos na casa paterna. Basta atentar nas orações interrompidas, entrecortadas, recomeçadas, tôdas elas marcantes para indicar a sua forte emoção:

> "Agora deves... Tenho de forçar-me a revelar-te porque eu e meu pai... Sim, Ida, quero fazê-lo. (Andam de braços dados.). Imagina! Estava aqui de visita... não, impossível começar assim. Tenho de voltar mais atrás. Bem, sabes, então, quando já vivia sòzinho, e de há muito, a ganhar a minha vida... pois nem te contei isto ainda, não é mesmo? **Ida:** Ainda não! Fica calmo... inùtilmente não... não fiques nervoso, Willy!
> **Wilhelm:** Vês, eis outro dêsses casos; sou um covarde! Até agora nem mesmo ousei falar-te do meu passado." (25).

Aparece aqui o balbuciar, a procura da palavra apropriada, da frase conveniente. A primeira interrupção se verifica logo depois de Wilhelm ter mencionado seu pai, seguindo-se a decisão firme (embora só momentânea) de relatar tudo, sem rebuços. "Sim, Ida, quero fazê-lo." A mudança repentina de construções, de ênfase e fôrça expressiva, exemplifica assim o envolvimento direto de Wilhelm no assunto narrado ,provando o impacto emocional dos acontecimentos, os quais — embora verificados

---

(25) — **Idem, ibid.:** "Jetzt sollst du... Ich muss es über mich gewinnen, dir zu sagen, was mich mit meinem Vater... Ja, Ida, ich will's tun. (Arm in Arm schreitend.) Stelle dir vor! Ich war hier zu Besuch... nein, so kann ich nicht anfangen. Ich muss weiter zurückgehen. Du weisst ja, als ich mich damals schon eine lange Zeit selbst durchgeschlagen... das hab' ich dir wohl noch gar nicht erzählt?
Ida: Nein! aber ruhig... nur ja nicht unnötig... rege dich nur nicht auf, Willy!
Wilhelm: Siehst du, das ist wieder so ein Fall: ich bin feig! Ich habe es bis jetzt nicht gewagt dir von meiner Vergangenheit zu erzählen." (p. 34).

anos atrás — ainda lhe continuam tão presentes, que impedem a narração calma, lenta, ordenada. Daí também o aspecto descosido das orações, desprovidas de contôrnos firmes. As determinações de tempo são incertas, as palavras avançam, retrocedem, estacam:

> "Agora vem algo que se refere só a mim... Anos atrás... não, isto é... pois mais tarde visitava ocasionalmente minha mãe. Procura entender, Ida! Quando assim revia tôda esta miséria... procura entender o que então deveria sentir (...) Certa vez cometi a tolice, com um amigo... qual nada, amigo!... um conhecido superficial, um músico... bem, vim com êle. Foi realmente um bâlsamo para minha mãe. Pois diàriamente, durante uma semana, ela ficou a tocar piano a quatro mãos com êste desconhecido... Mas então, de arrepiar os cabelos... tão real quanto eu, que estou aqui diante de ti: nem havia a sombra de uma possibilidade! e no fim da semana os empregados lho lançaram no rosto (...) Minha mãe! Minha mãe teria... minha mãe teria... ela teria... imagina! Ousaram acusá-la abertamente de ter tido relações com... isto é, chamei a pessoa... atrevida... o cocheiro lho teria dito Fui ao cocheiro e êste,, êste quer, êste diz-me abertamente que a informação lhe viera do patrão... do próprio patrão. Pois bem, como seria possível acreditar nisto?? — ou pelo menos — repugnava-me acreditar nessas palavras, até escutar uma conversa entre meu pai e o menino da cocheira, na própria cocheira, — podes crer que as mãos me ficaram amortecidas, quando o ouvi dizer coisas a respeito de minha mãe (...) Já não sei. Sei apenas... Há algo dentro de nós, sêres humanos... a vontade é uma palha Só mesmo passando por uma experiência destas. Era como se algo tivesse desabado. Encontrava-me num estado... e nesse estado repentinamente me vi no quarto do meu pai. Vi-o. Êle estava para fazer alguma coisa, já não lembro o que. — E então literalmente o castiguei, com estas minhas mãos!" (26).

---

(26) — **Idem, ibid.**: "Num kommt etwas was mich allein betrifft... Vor Jahren... nein, es ist... Ich kam nämlich hie und da besuchsweise zur Mutter. Mach dir mal klar, Ida! wenn ich so das ganze Elend wiedersah... mach dir mal klar, wie mir da zumute werden musste (...) Einmal beging ich die Torheit, einen Freund von mir... Unsinn: Freund... flüch-

As numerosas reticências indicam, por si só, que às frases hesitantes cabe a função de substituir a mímica. Assim aparece a linguagem gesticulante, pois essas palavras, assim balbuciadas, reticentemente apresentadas, dizem muito mais do que o discurso direto, bem torneado, elegante. A diferença torna-se ainda mais evidente se compararmos esta versão com antigas edições de **A Festa de Paz,** em que a indicação se destinava ainda mais ao estudo cênico da peça. A primeira frase, acima transcrita: "Agora vem algo que se refere só a mim" (Nun kommt etwas, was mich allein betrifft") vinha indicada: "agora vem — algo — que se refere — só a mim" ("Nun kommt — etwas — was mich allein — betrifft...") revelando a interrupção a decisão súbita e a renovada hesitação. Tudo isto através dêste balbucio, à primeira vista incoerente. E esta distinção, entre as primeiras e as modernas edições da peça, se verifica ao longo do texto. Assim aparecem as palavras entrecortadas "certa vez cometi a tolice, com um amigo... qual nada, amigo!... um conhecido superficial, um músico" em edição antiga: "Certa vez — cometi — a tolice — com um amigo... qual nada, amigo!... um conhecido superficial — um músico..." ("Einmal — beging ich

---

tiger Bekannter, ein Musiker... ich brachte ihn also mit hierher. Das war eine Auffrischung für Mutter. Sie spielte nämlich, eine Woche lang, täglich mit ihm vierhändig... Da also, haarsträubend... so wahr ich vor dir stehe: kein Schatten einer Möglichkeit! und am Ende der Woche schrien es ihr die Dienstboten ins Gesicht. (...) Mutter! Mutter sollte... Sie sollte — denke dir! Sie wagten es ihr offen vorzuwerfen, dass sie ein schlechtes Verhältnis mit... das heisst, ich stellte die Person zur Rede... frech... der Kutscher hätte es ihr gesagt. Ich zum Kutscher, und der, der, der will es... der sagt mir geradezu, er habe es vom Herrn... vom Herrn selber. Natürlich, wo werde ich ihm denn so was glauben?! — oder wenigstens — sträubte ich mich, bis ich ein Gespräch belauschte, das Vater im Stall, im Pferdestall, mit dem Burschen hatte, und du kannst mir glauben: die Hände starben mir ab, wie ich ihn da über meine Mutter reden hörte. (...) Ich weiss nicht mehr. Ich weiss nur... Es steckt etwas in uns Menschen... der Wille ist ein Strohhalm. Man muss so etwas durchmachen. Es war wie ein Einsturz. Ein Zustand wie... und in diesem Zustand befand ich mich plötzlich in Vaters Zimmer. Ich sah ihn. Er hatte etwas vor, ich kann mich nicht mehr besinnen, was. — Und da hab' ich ihn buchstäblich mit diesen beiden Händen abgestraft." (pp. 36-37).

— die Torheit — einen Freund von mir... Unsinn: Freund... flüchtiger Bekannter, — ein Musiker...") Revela-se desta forma o processo de raciocínio durante a emissão das palavras; daí retificar Wilhelm os laços de cordialidade entre êle e o hóspede. Se aqui quisermos, portanto, falar do gesto na linguagem, que sempre parece conter um elemento constitutivo independente, então apenas no sentido de sua adaptabilidade ao meio, de sua determinação pela pantomima, produzida ou não. Trata-se de fenômeno freqüentemente observado, a que Heimito von Doderer, mencionando uma das personangens principais do seu romance **Os Demônios,** assim se refere: "Sim, havia dois tipos de língua na bôca de Stangeler; um mal merecia êste nome, não era comunicação, mas apenas um meio convulsivo, destinado a causar a impressão desejada no momento ao interlocutor. A situação mudava, quando nada queria para si mesmo, quando lhe importava exclusivamente o assunto em pauta; então mantinha com sua exposição um meio-têrmo comedido e uma distância conveniente para todos os lados" (27). O romancista austríaco aborda o problema indicado; a falta de distância, o encontrar-se diretamente envolvido, aquilo que em alemão se chama a **Froschperspektive** (28), tolhe a nossa capacidade de comunicação, impede a linguagem lógica e a língua vem a ser êsse "meio convulsivo" de que fala Doderer, expressando muito mais nas entrelinhas do que pelas próprias palavras. Karl S. Guthke por sua vez ,falando da peça que aqui discutimos, acha que a "linguagem gesticulante deve ser compreendida na plenitude do seu sentido, pois tôda a ação verifica-se agora no ante-lingüístico" (29), e realmente revela-se Hauptmann eminente criador de tipos humanos mediante o emprêgo do estilo realista, ressaltado pela apreensão dos caracteres psicológicos de suas personagens. "Tornou-se um grande dramaturgo quando, ao mesmo tempo que conservava as

---

(27) — Heimito von Doderer, **Die Dämonen**, p. 448.
(28) — Uma perspectiva acanhada, obtida pela focalização de um ângulo apenas; em geral de baixo para cima.
(29) — Karl S. Guthke, **Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk,** p 67.

leis formais do naturalismo, avançava para outras metas na configuração dramática, da representação dos problems à constituição dos sêres humanos" (30). Nossa intenção é demonstrar que esta indiscutível maestria na constituição de tipos humanos se traduzia também por meio do gesto. Há momentos em que a personalidade se externa através do emudecimento, tal como em trecho visto no capítulo anterior, em que Wilhelm "quer falar e novamente não o consegue, arrasta-se e cái, de mãos juntas, aos pés do velho", assim interpretado por Soergel-Hohoff: "O sentimento e a emoção são mais fortes do que a língua. Por isto tôdas as frases são desajeitadas, primitivas naquilo que exprimem" (31). Aqui, portanto, a expressividade da pantomima, a que Hauptmann recorreu especialmente na época de **A Festa de Paz**. Mas depois, embora a mímica conservasse papel importante, deslocou-se o acento expressivo. O protesto das massas, muitas vêzes instintivo, a manifestação coletiva em geral, o significado da expressão dialetal, a canção popular como meio a externar os sentimentos, tornam-se recursos, cujo valor o dramaturgo vem a reconhecer instintivamente.

2) **Ciclo de multidões.**

Esta divisão abrange dois dramas, **Os Tecelões** e **Florian Geyer**. Será examinado o primeiro, não só por lhe caber precedência cronológica ou contribuição muito maior à fama do seu autor, como principalmente por enquadrar-se mais ostensivamente no presente trabalho (32). Trata-se da primeira tragédia de Gerhart Hauptmann a basear-se em fatos históricos, sendo focalizados a miséria profunda dos tecelões silesianos e seu desesperado levante contra os ricos fabricantes, em junho

(30) — Werner Milch, **Gerhart Hauptmann. Vielfalt und Einheit seines Werkes**, p. 13.
(31) — Soergel-Hohoff, **Dichtung und Dichter der Zeit**, I, p. 160.
(32) — Afirma Georg Rudolf Lind, **Presença de Gerhart Hauptmann**, in Humboldt, n.º 6, p. 18, que o prof. Paulo Quintela traduziu o drama para o português, "versão que aparecerá êste ano" (1962). Infelizmente não pudemos obter êste trabalho em tempo de consultá-lo.

de 1844 (33). O dramaturgo, que viera a saber da penosa existência dêsses infelizes através dos relatos do avô, tecelão na juventude, aprofundou seus conhecimentos pela leitura de obras de Zimmermann, Schneer, e Wolff (34)e percorreu a região limítrofe da Silésia e da Boêmia (o **Eulengebirge**) na primeira metade de 1891, estudando a situação encontrada. Quase no fim do mesmo ano concluíu a primeira redação da peça, **De Waber** (em dialeto) e em março de 1892 apresentou-a refundida, mais aproximada da linguagem-padrão, **Die Weber**. A Divisão de Censura do Departamento de Segurança Pública de Berlim, à qual coube julgar a obra, proíbiu imediatamente a sua encenação, voltando a impor idêntica decisão após examinar, em janeiro do ano seguinte, nova edição revista. Por isso mesmo foi a peça representada exclusivamente na sociedade particular da **Freie Bühne**, em 26 de fevereiro de 1893. Sòmente depois de acirrados debates, a que Hauptmann se referiu com amargura durante tôda a sua vida (35), conseguiu ver liberado o seu drama (em 2 de outubro de 1893), mas não

---

(33) — Hans Schwab-Felisch (**Hauptmann, Die Weber. Dichtung und Wahrheit**) apresenta excelente estudo e copiosa documentação a respeito de **Os Tecelões**, no qual nos baseamos para a obtenção da maioria dos dados históricos. Transcreve entre poemas vários, dedicados à miséria dos tecelões, Heinrich Heine, **Die schlesischen Weber** (p. 153); Hermann Püttmann, **Der alte Weber** (p. 156); Georg Weerth, **Die Weber** (p. 157) e Ludwig Pfau, **Der Leineweber** (p. 158). Merece menção outro poema de Heine, in **Sämmtliche Werke**, II, p. 109.

(34) — Hans Schwab-Felisch, **op. cit.**: "1885 war bei dem Verleger Korn in Breslau ein Werk von Dr. Alfred Zimmermann, einem Schüler Gustav Schmollers, erschienen, das Hauptmanns wichtigste Quelle wurde. Es heisst **Blüthe und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien** (Breslau, 1885) und ist heute noch unbestritten die beste Arbeit zu diesem Spezialthema. Die zweite Quelle, auf die Hauptmann sich stützte, ist ein Aufsatz im **Deutschen Bürgerbuch für 1845**, das Herman Püttmann herausgab. In ihm hatte Wilhelm Wolff, der 'kühne, treue, edle Vorkämpfer des Proletariats', dem Karl Marx den ersten Band des **Kapitals** widmete, einen Bericht **Das Elend und der Aufruhr in Schlesien** veröffentlicht. (Darmstadt, 1845) Die dritte Hauptquelle Hauptmanns ist der Bericht von Alexander Schneer." (p. 82).

(35) — Kurt Lothar Tank, **op. cit.**, cap. **Erinnerungen an die Weber** (pp. 27-31).

antes de 25 de setembro de 1894 pôde o mesmo ser apresentado pùblicamente, no **Deutsches Theater** de Berlim. O Imperador Guilherme II cancelou, irado, o camarote imperial naquele teatro, e as discussões em tôrno do trabalho dramático de Hauptmann prosseguiram agitados durante vários anos (36). Não se trata, porém, apesar da primeira impressão e das muitas afirmações neste sentido, de peça social-revolucionária ou, até mesmo, comunista. Tal afirmativa seria lícita, talvez, a respeito das gravuras de Käte Kollwitz, cujos "tecelões" revelam, em seus traços, não apenas a penúria, mas também a revolta íntima contra a situação prevalecente. Entretanto, "Gerhart Hauptmann não ousou distanciar-se da história; reflete-a, mesmo em minúcias. E' narrador e observador, não um porta-bandeira ou tambor. A despeito de revelar a sua compaixão para com os pobres (...) não empresta traços diabólicos nem mesmo ao fabricante Dreissiger; êste age antes impelido por motivos econômicos, em virtude da política alfandegária e da forte concorrência no país (...) não idealisa os tecelões e nem os seus líderes..." (37) Esta verdade foi reconhecida também por Guthke, que afirmou ter Hauptmann evitado tudo o que pudesse ter transformado o seu drama em obra de cunho revolucionário, chegando mesmo a "mitigar a crueza da injustiça social" (38). Mas, em se tratando da representação realista do sofrimento de parte da população silesiana e dos acontecimentos provocados pela miséria em que se encontrava, constituíu o drama rude golpe no otimismo cômodo da classe burguesa, repentinamente confrontada com situação tão diferente daquela que imaginava imperar no país. "O direito, em sua autonomia uma aquisição especialmente valiosa da sociedade burguesa, conseguida às custas da soberania feudal, torna-se, nas mãos de novos líderes, um meio a dirigir-se contra outras classes subjugadas. E' submetido à fôrça política que, no sentido dos mais afortunados, restaura a calma e a ordem graças

(36) — A título de curiosidade vale mencionar, que em Paris a peça fôra apresentada já em 29 de maio de 1893, na tradução de Jean Thorel.
(37) — Fritz Enders, **Gerhart Hauptmann**, p. 17.
(38) — Karl S. Guthke, **op. cit.**, p. 73.

ao poder armado, tôda a vez que indivíduos condenados a uma existência indigna, impossível de ser vivida, ousem reclamar para si os direitos humanos" (39). Para retratar a penúria coletiva não recorreu Hauptmann (como, por exemplo, Büchner no caso do seu **Woyzeck**) à exemplificação através da análise de um destino individual, representativo para determinado grupo, mas apresenta em cena a massa dêsses infelizes, a multidão indigente, miserável, a longa fileira de seres pálidos e famintos, aos quais cabe (juntamente com a fome) o triste papel de "herói" dêste drama. Na idéia fundamental da justiça social, conforme expõe Hans Heinrich Borcherdt, "baseia-se tanto a tragédia das massas nos **Tecelões,** quanto a tragédia da guerra dos camponeses no **Florian Geyer**" (40).

Os recursos expressivos indicam esta tendência (41). Ressalta, traço evidente em peça que apresenta a massa popular, o número elevado das personagens. Hauptmann indica individualmente quarenta-e-uma pessoas em **Os Tecelões,** além de "grande número de tecelões moços e velhos. assim como suas espôsas e filhos" (42). Êste grupo de pessoas, de modo nenhum apresentado qual bloco uniforme, movimenta-se, na peça aqui analisada, no sentido da insatisfação reinante e da intraqüilidade cada vez mais perceptível, até atingir um grau de fermentação, que culmina na rebelião aberta. As cenas se caracterizam por constante movimentação, evidenciada já nas indicações do primeiro ato, onde lemos: "À esquerda podem ser vistas janelas sem cortinas, na parede trazeira uma porta de vidro, à direita idêntica porta, pela qual saem e entram contìnuamente

---

(39) — Werner Ziegenfuss, **Gerhart Hauptmann. Dichtung und Gesellschaftsidee der bürgerlichen Humanität,** p. 119.

(40) — Hans Heinrich Borcherdt, **Beispiel für Drama: Gerhart Hauptmann, in Deutsche Literatur im XX. Jahrhundert,** p. 403.

(41) — Para traduzir determinadas expressões dialetais, tivemos de valer-nos do vocabulário organizado por Walter Heynen, antecedendo a sua edição da peça, publicada no S. Fischer Verlag, Berlim, 1935.

(42) — **Florian Geyer** chega mesmo a apresentar setenta-e-seis figuras individuais, além do "séquito do Bispo, cavaleiros, acompanhantes ,camponeses, músicos, povo.".

os tecelões, suas mulheres e filhos" (43). Êsse vai-e-vem contínuo, assim como a entrega sucessiva de mercadorias, é responsável pelo ritmo da ação no primeiro ato. No seguinte, assistimos ao crescimento gradual da importância dos recursos expressivos, desde o já referido desespêro da senhora Heinrich (vide cap. anterior) até a "fúria delirante "(44) do velho Baumert e a exclamação final de Ansorge: "Isto terá de mudar, digo eu, e agora, imediatamente. Não agüentamos mais. Não agüentamos mais, aconteça o que acontecer!" (45) No terceiro ato levanta-se da cadeira um dos tecelões, na cena da estalagem, "como que impelido pelo Espírito" e, dedo em riste, vocifera iradas profecias (46). No quarto ato, na residência do fabricante Dreissiger, o efeito acústico adquire grande importância. O clamor dos tecelões, a ameça à própria polícia, a sublevação aberta sucedem-se ràpidamente, e a multidão, levada pela fúria destruidora, atira-se à casa senhorial, destroçando-a inteiramente. Se, até êsse ato, a tensão dramática se manteve num crescendo ininterrupto, constitui o quinto e último fecho impressionante com a atitude do religioso Hílse (caracterizado, se não como indivíduo excepcional, pelo menos como único a destacar-se espiritualmente da multidão dos tecelões) (47), a descrição dos atos de violência, cometidos pelos rebeldes, e a sangrenta intervenção militar. E, enquanto cai o pano ,volta a fazer-se ouvir a "Canção dos Tecelões", verdadeiro **leitmotiv** da peça inteira (48).

---

(43) — **Die Weber,** I: "Linker Hand sind Fenster ohne Gardinen, in der Hinterwand eine Glastür, rechts eine ebensolche Glastür, durch welche fortwährend Weber, Weberfrauen und Kinder ab- und zugehen." (p. 25).

(44) — **delirante Raserei.**

(45) — **Die Weber,** II. "Und das muss anderscher wer'n, sprech ich, jetzt uf der Stelle. Mir leiden's ni mehr! Mir leiden's ni mehr, mag kommen, was will." (p. 55).

(46) — **Die Weber,** III, p. 69.

(47) — Cf. Karl S. Guthke, **op. cit.,** p. 75.

(48) — No segundo ato da peça, Hauptmann apresenta as seguintes estrofes:

"Hier im Ort ist ein Gericht,
noch schlimmer als die Vehmen,
wo man nicht erst ein Urteil spricht,
das Leben schnell zu nehmen.

E' comum falar-se do "drama da coletividade", da "miséria generalizada", esta última a exercer o papel do herói e, realmente, verifica-se a existência de indicações coletivas, tais como "todos fogem", "todos avançam", etc. Mas não se deve deixar de levar em devido têrmo de conta o fato de as personagens serem vistas uma por uma pelo Autor, o qual — assim como nas outras peças — revela seu dom de observação pelo retrato individual das figuras. O que distingue essas personagens daquelas da produção restante é a vontade canalizada, impelindo-as numa direção comum, determinada.

Já nos foi dado observar que a pantomima, os movimentos físicos, os gestos, vêm — tal como acontece também em **A Festa de Paz** — indicados com extrema precisão. Existem mesmo momentos que tornam supérfluas as indicações cênicas, pois as palavras pronunciadas pelas personagens revelam a pantomima correspondente. Assim no último ato:

Hier wird der Mensch langsam gequält,
hier ist die Folterkammer,
hier werden Seufzer viel gezählt
als Zeugen von dem Jammer.

Die Herren Dreissiger die Henker sind,
die Diener ihre Schergen,
davon ein jeder tapfer schind't,
anstatt was zu verbergen.

Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,
Ihr höllischen Kujone,
ihr fresst der Armen Hab und Gut,
und Fluch wird euch zum Lohne.

Hier hilft kein Bitten und kein Flehn,
umsonst ist alles Klagen.
'Gefällt's euch nicht, so könnt ihr gehn
am Hungertuche nagen.'

Nun denke man sich diese Not
und Elend dieser Armen,
zu Haus oft keinen Bissen Brot,
ist das nicht zum Erbarmen?

Erbarmen, ha! ein schön Gefühl,
euch Kannibalen fremde,
ein jedes kennt schon euer Ziel,
's ist der Armen Haut und Hemde."

No quarto ato volta parte da canção a ser cantada, sendo interessante observar que se trata de uma adaptação apenas ligeirmente modificada do original **Das Blutgericht,** tal como citado na obra de Alfred Zimmermann e transcrita por H. Schwab-Felisch, **op. cit.,** pp. 115-118, vv. 1 a 4 e 9 a 11.

"Vozes dos moradores: Pronto, vejamos! — Uma pedra foi atirada contra a janela! Agora o velho Dietrich também se enche de mêdo. — Está a afixar um quadro de avisos. — Um quadro de avisos? — E o que diz? — Não sabes ler? — O que seria de mim, se não soubesse ler? — Então lê! — Vós — todos — sereis — satis — feitos, vós — todos — sereis satisfeitos." (49).

Esta linguagem prescinde de indicações. Mas. no caso, não se trata de linguagem gesticulante, a qual, ocorrendo também com certa freqüência, será agora apresentada em alguns exemplos especialmente marcantes. No primeiro ato justifica-se o levante que há-de ocorrer com a exibição do tratamento humilhante, imposto aos tecelões na fábrica de Dreissiger (50), o qual, em remuneração do penoso trabalho, oferece-lhes paga cada vez mais insignificante, e assim contribui para aumentar a penúria geral. Um menino de oito anos, filho da mencionada senhora Heinrich, desmaia de fome, enquanto espera a sua vez de ser atendido. Bäcker, o primeiro a indignar-se abertamente contra a exploração de que é vítima e contra o habitual processo de atender os tecelões como se fôssem mendigos, havia sido excluído da lista dos fornecedores de Dreissiger, observando a respeito:

---

(49) — **Die Weber,** V: "Praaz, hast a Ding! — Da flog a Stein ins Fenster! — Nu kriegt's d'r alte Dittrich mit d'r Angst. — A hängt an' Tafel 'raus. — An' Tafel hängt a 'raus? — Was steh's denn druf? — Kannst du ni lesen? — Was sollte ock aus mir wer'n, wenn ich ni lesen kennte. — Na, lies amal! — Ihr — sollt — alle — befrie — digt werden, Ihr — sollt — alle — befriedigt werden." (p. 103).
Êste trecho, como tantos outros, baseia-se em fatos reais. Um fabricante, temendo o assalto dos tecelões, mandou distribuir dinheiro entre os pobres e evitou a destruição. Outro tratou de fazer a mesma coisa, mas sabendo da aproximação da polícia, suspendeu a entrega do dinheiro, vindo sua fábrica a ser totalmente demolida pelos tecelões enfurecidos. (Cf. H. Schwab-Felisch, **op. cit.**).

(50) — Na realidade, o fabricante chamava-se Zwanziger.

"Que diferença faz morrer de fome no tear ou na sarjeta?" (51) Ainda na porta, pronto para deixar o estabelecimento, olha para o menino desmaiado e, irônicamente, exclama para o fabricante que, assustado, corre para junto do desfalecido:

> "Basta dar-lhe algo para mastigar, e voltará a si." (52).

Dreissiger ordena ao seu funcionário Neumann que cuide do menino:

> "Levanta-o pelo braço, Neumann. — Devagar... devagar... assim... assim... vamos levá-lo ao escritório. O que quer, Neumann?
> Neumann: Está querendo dizer alguma coisa, senhor Dreissiger! Movimenta os lábios.
> Dreissiger: O que queres, garôto?
> O menino (num sôpro): Tenho f... fome!
> Dreissiger (empalidecendo): Não se entende o que diz!
> Mulher de tecelão: Acho que pretendia...
> Dreissiger: Veremos. Mas não atrasemos o trabalho por isso. Êle poderá deitar-se no sofá do meu escritório; saberemos pelo médico o que há." (53).

Eis trecho no qual, em seguida a têrmos indicativos da pantomima "levanta-o pelo braço... devagar... devagar... assim... assim...", surge a linguagem gesticulante na explicação do menino e na reação de Dreissiger. Pouco depois, ainda no mesmo ato, Dreissiger anuncia que, "por caridade" irá dar serviço a mais duzentos tecelões:

---

(51) — **Die Weber,** I: "Ob ich am Webstuhle derhungere oder im Strassengrab'n, das ist mir egal." (p. 32).

(52) — **Idem, ibid.:** "Gebt 'n ock was zu fressen, da wird a schonn zu sich kommen." (p. 34).

(53) — **Idem, ibid.:** "Nehmen Sie ihn unter'm Arm, Neumann. — Langsam... langsam... so... so... wir wollen ihn in mein Zimmer bringen. Was wollen Sie denn? Neumann: Er hat was gesagt, Herr Dreissiger! Er bewegt die Lippen.
Dreissiger: Was willst du denn, Jungl?
Der Junge (haucht): Mich h... hungert!
Dreissiger (wird bleich): Man versteht ihn nich.
Weberfrau: I gloobe, a meinte...
Dreissiger — Wir werden ja sehn. Nur ja nich aufhalten. — Er kann sich bei mir aufs Sofa legen. Wir werden ja hören, was der Doktor sagt." (p. 34).

> "Os negócios vão muito mal, sabeis disso. Em vez de ter lucros, perco dinheiro. Se, apesar disso, cuido sempre de arranjar trabalho para os meus tecelões, espero que tal fato seja pelo menos reconhecido. (...) Chegou aos meus ouvidos que muitos tecelões das vizinhanças estão totalmente desempregados e então... bem, Pfeifer que vos explique o resto. — Pois a questão tôda é esta: a fim de que vos convençais da minha boa vontade... é claro que não posso distribuir esmolas, minha fortuna não dá para tanto, mas posso, até certo grau, dar aos desempregados a oportunidade de, pelo menos, ganhar alguma coisa. O risco imenso envolvido — tudo isto é comigo..." (54).

Dreissiger não é, para Hauptmann, indivíduo totalmente empedernido e, assim, ao apresentar esta trama cínica, visando à redução de pagamentos e ao aumento da produção, disfarçada sob o manto do amor ao próximo, sente pelo menos certa inibiçoã, revelada pelo elemento expressivo. Inicia a sua explicação, interrompe-a, quer encarregar o ex-tecelão e seu atual funcionário Pfeifer da declaração, vacila, decide expor o plano, fala em "boa vontade", volta atrás e, finalmente, diz o que pretende, deixando a Pfeifer que revele a remuneração precisa, novamente reduzida. Assim é demonstrado o seu caráter vacilante e fraco, sendo êle ao mesmo tempo desmesuradamente presunçoso. Mas, antes de mais nada, deseja afastar de si quaisquer dificuldades, o que fica bem esclarecido no final desta cena:

> "Tecelão Reimann (impedindo também a saída de Dreissiger, em tom de queixume e censura): Senhor Dreissiger, preciso realmente apresentar uma queixa. O senhor Pfei-

---

(54) — **Idem, ibid.**: "De Geschäfte gehen hundsmiserabel, das wisst ihr ja selbst. Ich setze zu, statt dass ich verdiene. Wenn ich trotzdem dafür sorge, dass meine Weber immer Arbeit haben, so setze ich voraus, dass das anerkannt wird. (...) Nun hab ich gehört, dass sehr viele Weber hierum ganz ohne Arbeist sind und da... na, Pfeifer mag euch das weitere auseinandersetzen. — Die Sache ist nämlich die; damit ihr den guten Willen seht... ich kann natürlich keine Almosen austeilen, dazu bin ich nicht reich genug, aber ich kann bis zu einem gewissen Grade den Arbeitslosen Gelegenheit geben, wenigstens 'ne Kleinigkeit zu verdienen. Dass ich dabei ein immenses Risiko habe, ist ja meine Sache. —" (p. 37).

fer me... pois sempre recebi doze e meio tostões de prata por meus tecidos...
Dreissiger (interrompendo): Aí está o encarregado. Deveis dirigir-vos todos a êle; é o enderêço indicado.
Tecelão Heiber (detendo Dreissiger): Prezado senhor Dreissiger (em balbucios e desordenadamente) desejava pedir humildemente, se talvez me pudesse... se o senhor Pfeifer pudesse talvez... pudesse talvez...
Dreissiger: O que queres, afinal?
Tecelão Heiber: O adiantamento que, na última vez, quero dizer. uma vez que...
Dreissiger: Pois realmente não percebo nada!
Tecelão Heiber: Estava em dificuldades, porque...
Dreissiger: Isto é com Pfeifer, com Pfeifer. Realmente não posso... acertai isso com Pfeifer. (Escapa para o escritório. Os suplicantes entreolham-se, desanimados.
Um após outro retrocede alguns passos e suspira).
Pfeifer (voltando ao exame dos tecidos): Pois Annl, o que trazes?
O velho Baumert: Qual então o preço do tecido, senhor Pfeifer?
Pfeifer: Dez tostões de prata, cada um.
O velho Baumert: Como vai indo bem!" (55).

---

(55) — **Idem, ibid.:** "Weber Reimann — (vertritt ihm ebenfalls den Weg. Im Tone der Kränkung und Anklage): Herr Dreissicher, ich muss mich wirklich beklag'n. Herr Feifer hat mer... Ich hab' doch fer mei' Webe jetzt immer zwölftehalb Beehmen kriegt...
Dreissiger (fällt ihm in die Rede): Dort sitzt der Expedient Dorthin wendet Euch: das is die richtige Adresse.
Weber Heiber (hält Dreissiger auf): Gnädiger Herr Dreissiger (-stotternd und mit wirrer Hast) ich wollte Se vielmals gittigst gebeten han, ob mir vielleicht und a kennde mer... ob mer d'r Herr Feifer vielleicht und a kennde... a kennde...
Dreissiger: Was wollt Ihr denn?
Weber Heiber: Der Vorschuss, den ich's letztemal, ich meene, da ich...
Dreissiger: Ja, ich verstehe Euch wirklich nicht.
Weber Heiber: Ich war a brinkl sehr in Not, weil...
Dreissiger: Pfeifers Sache, Pfeifers Sache. Ich kann wirklich nicht... macht das mit Pfeifer aus. (Er entweicht ins Kontor. Die Bittenden sehen sich hilflos an. Einer nach dem andern tritt seufzend zurück.)
Pfeifer (die Untersuchung wieder aufnehmend): Na, Annl, was bringst du?

O gesto expressivo serve, assim, para revelar o caráter das personagens. O tecelão Heiber apresenta-se humilde, atemorizado, enquanto o velho Baumert demonstra, com a exclamação final, o desespêro reinante, o ceticismo diante da "boa vontade" de Dreissiger, permitindo entender as causas da revolta que viria a desencadear-se. Sua espôsa, a Mãe Baumert, contribui, por seu lado, para elucidar o ambiente, exclamando, quando verifica o atraso na chegada do marido:

> "Mas... mas... mas o que vai acontecer? Se... quando chegar em casa... se tiver gasto tudo na bebida e nada nos trouxer? Nem mais uma pitada de sal tenho em casa, nenhum pedaço de pão..." (56).

E ela própria se caracteriza, mais através das palavras, do que com as palavras pròpriamente ditas:

> "Tenho de ser servida continuamente. Sou mais do que doente. Sou também um pêso! Já me cansei de rogar a Deus que me chame para si. O' Jesus, Jesus, a vida está mal parada para mim. Mas nem sei... poderiam chegar a imaginar... mas afinal trabalhei a vida tôda, desde a infância. Sempre soube desincumbir-me de minhas obrigações e agora, de repente, (procura levantar-se; em vão) não vai, não vai mais. Tenho bom marido e bons filhos, mas se devo ficar para assistir a isto... E o aspecto das meninas?! Já não têm quase sangue nas veias..." (57).

Der alte Baumert: Was soll's denn da setz'n fer a Webe, Herr Feifer?
Pfeifer: Fürs Webe zehn Silbergroschen.
Der alte Baumert: Nu das macht sich!" (p. 30).

(56) — **Idem, II:** "Nu... nu... nu sagt amal, was soll nu bloss wer'n? Wenn a's nu... wenn a nu zu Hause kommt... Wenn a 's nu versauft und bringt nischt ni zu Hause? Keene Handvoll Salz ist mehr im Hause, kee Stickl Gebäcke..." (p. 41).

(57) — **Idem, ibid.:** "Ich muss mich bedien' lassen hinten und vorne. Ich bin mehr als krank. Ich bin ock 'ne Last. Was hab ich schon a lieben Herrgott gebeten, a soll mich doch blossich abruffen. O Jes's, o Jes's, das ist doch halt zu schlimm mit mir. Ich weess doch gar nich... de Leute kennten denken ...aber ich bin doch 's Arbeiten gewehnt von Kindheet uf. Ich hab' doch meine Sachen immer konnt leisten, und nu uf eemal — (sie versucht umsonst, sich zu erheben) 's geht und geht nimehr. — Ich hab an' guten Mann und gute

Também o velho Ansorge, calado em seu desespêro, e de início tomado de surprêsa incrédula perante o rumo dos acontecimentos, vem retratado com suas exclamações estereotipadas· "Nu ja ja! — Nu nee nee!".

Significado elevado cabe à mencionada canção dos tecelões, também chamada a "canção do tribunal da Morte" ou "canção de Dreissiger". Existem referências a ela desde o primeiro ato, mas é lida no segundo pelo tecelão Jäger, apenas retornado do serviço militar, invejado por todos pela experiência adquirida e sua promoção a cabo. A própria indicação cênica, precedendo à leitura da canção, revela a atmosfera:

> "Lê, soletrando qual menino de escola, acentuando mal, mas com sentimento inconfundível, o qual tudo expressa: desespêro, dor, fúria, ódio, sêde de vingança." (58).

Os dois velhos, Baumert e Ansorge, são impelidos à ação pelos versos, através dos quais vêm a reconhecer pela primeira vez a exata proporção da própria miséria:

> "O velho Baumert: Que diz a canção? 'Queixar-se é aqui em vão?' Palavra por palavra... tudo aí é tão correto quanto na Bblia. 'Não adianta pedir nem implorar!' " (59).

E Ansorge, ouvindo a última estrófe ,atira no chão o seu trabalho e exclama, "tremendo de raiva no corpo inteiro": "Isto terá de mudar, digo eu, e agora, imediatamente. Não agüentamos mais. Não agüentamos mais ,aconteça o que acontecer!" (60)

O terceiro ato leva-nos a atentar em outro recurso expressivo, utilizado em tôda a peça, mas cuja fôrça aí se torna espe-

---

Kinder hab ich, aber wenn ich das soll mit ansehn... Wie sehn die Mädel aus!? Kee' Blutt haben se bald nimehr in sich." (p. 45).

(58) — **Idem, ibid.**: "Er liest, schülerhaft buchstabierend, schlecht betonend, aber mit unverkennbar starkem Gefühl. Alles klingt heraus: Verzweiflung, Schmerz, Wut, Hass, Rachedurst." (p. 53).

(59) — **Idem, ibid.**: "Wie steht's? Umsonst ist alles Klagen? Jedes Wort... jedes Wort... da is all's aso richtig wie in d'r Bibel. Hier hilft kein Bitten und kein Flehn!" (p. 54).

(60) — **Idem, ibid.**: "Und das muss anderscher wer'n, sprech ich, jetzt uf der Stelle. Mir leiden's ni mehr! Mir leiden's ni mehr, mag kommen, was will." (p. 55).

cialmente visível. Trata-se do emprêgo do dialeto, falado pelos tecelões e outros na estalagem, contrastando com a utilização da linguagem-padrão do viajante, (o qual por vêzes se identifica com os fregueses de Welzel, recaindo no uso dialetal). Os tecelões, o ferreiro Wittig e outros habitantes das redondezas reunem-se na estalagem, expressando os primeiros o seu profundo descontentamento. Cantam a sua canção e juntos decidem marchar sôbre a propriedade de Dreissiger, dando assim início à sublevação. Vendo-os partir, encontra o velho trapeiro Hornig uma frase sumamente feliz, esclarecendo porque mesmo velhos e inválidos se uniram a êsse movimento geral:

"Pois tôda pessoa sente, afinal, certo anseio." (61).

O quarto ato constitui o ponto culminante da ação. Passa-se na residência de Dreissiger, em Peterswaldau. Uma das personagens, só então introduzida, é Weinhold, professor particular dos filhos de Dreissiger, rapaz cheio de ideais, de tendência socialista, acompanhado da simpatia do Autor. Opõe-se diametralmente ao meio, dominado pelo fabricante, ao qual se acomodaram o pastor Kittelhaus e a espôsa. Kittelhaus aconselha Weinhold a ser prudente e a não intervir na pendência entre os tecelões e Dreissiger, mas êle — longe de seguir os conselhos do sacerdote — procura explicar os atos dos menos privilegiados. Esta atitude é suficiente para que Dreissiger lhe cancele o emprêgo e o expulse de sua casa. Retira-se Weinhold em tempo, pois a massa dos tecelões enfurece-se cada vez mais, atacando até mesmo os policiais, que durante alguns minutos haviam conseguido prender o rebelde Jäger (62). O pastor Kittelhaus confia na sua condição eclesiástica para atravessar incólume a multidão após sair da casa de Dreissiger, e pretende dirigir-se aos tecelões e restabelecer a ordem. O gesto na linguagem torna claro o seu temor, predominando a interrupção e o anacoluto:

"Vou fingir... vou aparentar calma absoluta, como se me dirigisse para casa. Quero ver se meu ofício religioso...

(61) — **Idem**, III: "A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht." (p. 74).
(62) — Também aqui baseia-se Hauptmann em fatos reais, cf. **Kölnische Zeitung**, de 18 de junho de 1844, **in** H. Schwab-Felisch, **op. cit.**, p. 124.

> se entre essas pessoas não existe respeito suficiente... quero ver... Para diante, então, em nome de Deus." (63).

Logo depois a senhora Dreissiger, de origem humilde, afirma à espôsa do pastor:

> "Nem sei, minha senhora, sinto-me... nem sei como me sinto. Coisa assim parece humanamente impossível. Se é assim... é como se a riqueza fôsse um crime. Sabe, se alguém me tivesse dito isto, nem sei minha senhora, talvez preferisse continuar na minha condição humilde." (64).

A multidão enfurecida não deixa passar o pastor Kittelhaus, assalta e destrói a residência de Dreissiger e, no fim do ato, enquanto Bäcker exorta os tecelões a dirigir-se às fábricas, a fim de demolir as máquinas que arruínam o ofício, o velho Ansorge olha em redor, bate na testa e revela, monologando, o seu estado de espírito, representativo para êsses seres, ordinàriamente tão pacíficos, mas agora amotinados.

> "Quem sou? O tecelão Anton Ansorge. Enlouqueceste, Ansorge? Em verdade tudo gira em tôrno qual moscardo. O que fazes aqui? Provàvelmente o que bem te apetece. Afinal, onde estás, Ansorge? (Bate repetidamente na testa) Não estou bem certo. Não respondo por nada. Não funciono direito. Ide, ide embora, ide rebeldes!... Se me tirares minha casinha, tirar-te-ei a tua casinha! Portanto, para diante!" (65).

---

(63) — **Die Weber,** IV: "Ich werde mich stellen... Ich werde mich stellen, als ob ich ruhig nach Hause ginge. Ich will doch sehen, ob mein geistliches Amt... ob nicht mehr so viel Respekt bei dissen Leuten... Ich will doch sehen... Vorwärts also, in Gottes Namen." (p. 87).

(64) — **Idem, ibid.:** "Ich weess gar nich, Frau Pastern, mir is aso... ich weess gar nich, wie mir zumute is. So was kann doch reen gar nich menschenmeeglich sein. Wenn das aso is... das is ja grade, als wie wenn 's Reichtum a Verbrechen wär'. Sehn S' ock, wenn mir das hätte jemand gesagt, ich weess gar nich, Frau Pastern, am Ende wär ich lieber in mein' kleenlichen Verhältnissen drinne geblieben." (p. 87).

(65) — **Idem, ibid.:** "Wer bin ich? D'r Weber Anton Ansorge. Is a verruckt gewor'n, Ansorge? 's is wahr, mit mir dreht sich's ums Kreisel 'rum wie 'ne Bremse. Was macht a hier? Was a lustig is, wird a woll machen. Wo is a hier, Ansorge? (Er schlägt sich wiederholt vor den Kopf.) Ich bin nie gescheut!

A surprêsa diante da própria atitude, tão bem definida por Hornig ("pois tôda pessoa sente, afinal, certo anseio!") é experimentada também pelo velho Baumert que, no quinto ato, diz a Hilse (contrário à participação na revolta, que condena por motivos religiosos e o qual será atingido — ironia do destino — por uma bala, enquanto sentado no seu tear): "Talvez preferisse não participar de nada. Mas vê, Gustavo ,a gente deve poder respirar, nem que seja por uma vez e por um momento só (...) Se algo acontecer, reza também por mim, ouves?" (66) Quanta humildade, quanto desespêro e quanto sentido humano são assim expressos! Mas não tanto pelas palavras em si, e sim nas entrelinhas pelo subjacente, revelado através dos sons e fixado em nosso espírito! Eis, exatamente, a linguagem gesticulante ,recurso de que Hauptmann se utiliza na parte final da peça também para ilustrar a morte do velho Hilse, em cena característica para o drama de forma aberta. A decisão de Hilse é inabalável, não arreda pé do lugar, "onde foi colocado pelo Pai Divino", decisão amadurecida ao considerar a sucessão dos acontecimentos. Seu filho, pelo contrário, decidiu — após muita hesitação — participar da luta. As partes da oração formam-se instintivamente, as palavras como que jorram do seu subconsciente:

> "O que, o que, o que! Somos cães raivosos!? Vamos comer pólvora e chumbo, em lugar de pão? Vou deixar que fuzilem minha mulher? Isto não acontecerá! Cuidado, pois aí vou eu!" (67).

O velho, observando tudo isso, não consegue esconder a sua emoção e, embora advertido por vizinhos contra a sua perma-

---

Ich steh' fer nischt. Ich bin ni recht richtig. Geht weg, geht weg! Geht weg, ihr Rebeller. Kopp weg, Beene weg, Hände weg! Nimmst du m'r mei' Häusl, nehm ich d'r dei Häusl. Immer druf! (p. 90).

(66) — **Idem,** V: "Ich wollte ja gerne nich mitmachen. Aber sieh ock, Gustav; d'r Mensch muss doch a eenziges Mal en' Augenblick Luft kriegen (...) Sollte was vorfall'n, sprich a Gebetl fer mich mit, heerscht!" (p. 108).

(67) — **Idem, ibid.:** "Was, was, was! Sein mir tolle Hunde!? Soll'n mir Pulver und Blei fressen statts Brot? Soll mir mei' Weib derschossen werd'n? Das soll nich geschehen! Ufgepasst, jetzt komm ich!" (p. 110).

nência junto à janela, recusa-se a sair do seu tear e expressa, inclinado para a espôsa, pela última vez a sua opinião:

> "Aqui me colocou o Pai Divino. Não é, mulher? Aqui continuamos sentados, cumprindo o nosso dever, nem que a neve seja consumida pelas chamas!" (68).

E' importante observar com cuidado essas construções. "O que, o que, o que!" ou "cuidado, pois aí vou eu!" ou ainda simplesmente a busca da confirmação: "não é mulher?" são gestos poderosos, expressos através de palavras sem muita significação própria. Também a surpreendente identidade, estabelecida entre os seres humanos e os cães hidrófobos, na frase "somos cães raivosos!?" marca mais claramente a revolta do que tôda uma peça oratória. E' necessário atentar nesta identificação, já que se trata de julgamento a provocar associações, que interpretam com drástica precisão todo o conteúdo de uma desesperada visão da existência. Poderia ter dito: "somos como cães raivosos?". Mas esta frase oferece impacto muito menor, é bem mais fraca porque a metáfora não é tão contundente. Justamente a exclusão do **tertium comparationis** reforça a impressão do ambiente, de revolta contra a injustiça social. Por outro lado, denota a maneira usada para expressar idéias aparentemente não relacionadas, o impacto de cada momento, caracterizando Hauptmann uma situação dada através de orações breves, por vêzes interrompidas, que provoquem sucessivos choques no espírito de espectador ou leitor.

Ainda cabe a verificação de outro importante recurso expressivo, a canção. Além do já mencionado canto dos tecelões aparece, nesta peça, uma canção de escárneo, variante de cantiga popular, pela qual se faz chacota de Gottlieb Hilse (filho do velho Hilse), quando êste — ao contrário da espôsa — pretende eximir-se, por respeito filial, à luta contra os fabricantes (69). O emprêgo da canção popularizante é recurso expres-

(68) — **Idem, ibid.**: "Hie hat mich mei' himmlischer Vater hergesetzt. Gell, Mutter? Hie bleiben mer sitzen und tun, was mer schuldig sein, und wenn d'r ganze Schnee verbrennt." (p. 110).

(69) — No quinto ato fazem-se ouvir "vozes", não identificadas, a cantar:

sivo de destaque, por constituir um conjunto de metáforas fáceis ,prescindindo de análise cuidadosa. Apóia afirmações ou opiniões das personagens da peça, e merece acolhida imediata, por despertar reminiscências de conhecimentos coletivos ou experiências comprovadas. Ao próprio Hauptmann serviram duas estrofes da mencionada "canção dos tecelões", não citadas na peça, para criar as figuras do professor particular Weinhold e do cocheiro Johann:

"Pergunto-vos, quem havia de crer,
Quem via, vinte anos atrás,
O petulante industrial
Viajar em coche elegante?

Quem conheceu jamais, então,
Mestres particulares a ensinar
Nas casas de fabricantes; ou cocheiros
em uniformes, domésticos e governantes?" (7).

O valor expressivo da canção é relevante para a própria ação da peça. Assim aquêles versos que Bäcker canta com os tecelões na cena da estalagem:

"Neste lugar existe um tribunal
muito pior que o secreto.
Onde não há pronunciamento de sentença,
pois a vida é tirada de imediato.

"'s war amal a kleener Mann,
He, juchhe!
Der wollt a grosse Weible han,
He didel didel dim dim dim heirassassa! (p. 107).

Kleener Mann, blei' ock d'rheem,
He, juchhe!
Mach' Schissel und Teller reen.
Hei didel didel, dim dim dim...!" (p. 108).

(70) — **Die Weber, Anmerkungen in** ed. Walter Heynen:
"Ich frage, wem ists wohl bekannt,
Wer sah vor 20 Jahren
Den übermütigen Fabrikant
In Staatskarossen fahren?

Wer traf da wohl Hauslehrer an
Bei einem Fabrikanten,
In Livreen Kutscher angetan,
Domestiken, Gouvernanten?" (p. 19).

Aqui se martiriza o ser humano,
esta é a sua câmara de torturas,
e seus suspiros são contados,
para servirem à miséria de testemunho.

Todos vós, patifes, filhos do diabo.
exploradores vís, que
engordais às custas dos pobres,
maldição seja vossa recompensa!" (71).

Eis o retrato da situação, tal como vista pelos líderes da revolta. Cantados êsses versos na estalagem, servem para congraçar os rebeldes; diante da casa de Dreissiger configuram o estágio da rebelião e, ouvidas no fim da peça, enquanto o pano desce sôbre a desgraça sofrida pelos tecelões, surgem qual último protesto dos pobres contra a prepotência dos poderosos. São a expressão do desespêro, servindo para realçar determinada situação dramática ou resumir os momentos decisivos da peça.

3) **Ciclo meditativo**

Êste ciclo é formado por dois dramas (**Michael Kramer** e **O carroceiro Henschel**), cujos heróis são do tipo introspectivo. O sofrimento, a desilusão e o desespêro transfiguram o velho Kramer como o velho Henschel; a visão trágica das duas peças ressalta pelo suicídio, ponto culminante de ambas. **Michael Kramer** foi escrito em 1900 em Agnetendorf e levado à cena pela primeira vez em 21 de dezembro do mesmo ano, no **Deutsches Theater** (Berlim), apresentando a tragédia do "gênio", da "natureza artística". O tema central do drama é o antagonismo existente entre o artista e o mundo que o rodeia, é o problema do gênio, considerado um elemento necessàriamente marginal. Hans Mayer verificou êste aspecto, dizendo: "**Virgílio**, de Hermann Broch; **Michael Kramer**, de Hauptmann; as figuras dos artistas de Hermann Hesse, desde **Peter Camenzind** até **Josef Knecht** (...) o tema fundamental cotinua sendo a solidão do

(71) — Vide **nota 48, estr.** 1 e 2 e **estr.** 4.

artista no mundo burguês" (72). O drama de Hauptmann, girando em tôrno das figuras de pai e filho, e das dificuldades nas relações recíprocas, configura o que Guthke chamou de "maldição da genialidade", mas ao mesmo tempo debate problemas mais gerais, tais como a educação, a existência artística e a morte (73). Funções de relevância cabem tanto à mímica quanto à linguagem gesticulante, servindo — antes de mais nada — para fixar atitudes psíquicas. As indicações cênicas, definindo a figura de Arnold Kramer ,comprovam uma vez mais a intuição do dramaturgo, ao esboçar plàsticamente suas figuras, fazendo-as corresponder fisicamente a traços próprios do seu caráter:

> "Chega Arnold. Indivíduo pouco atraente, usa óculos sob os quais se percebem olhos negros e brilhantes; seus cabelos são escuros, nota-se um início de barba rala. A posição do seu corpo é lamentàvelmente retorcida; anda curvado ligeiramente para a frente. A côr do rosto é de palidez repelente. Calça chinelos e arrasta-se até o espelho, vestindo apenas calças e paletó; tira os óculos e observa, fazendo caretas, impurezas da sua pele. Impressiona por pronunciado desleixo." (74).

De natureza violenta, não sabe dominar-se. As relações com a família tornam-se tensas. Arnold revela-se egocêntrico ao extremo e suas freqüentes depressões, assim como repentes de cólera, completam a imagem do caráter. E', além do mais, preguiçoso e grosseiro, sendo todos êsses defeitos contrabalançados apenas por seu enorme talento que, contudo, faz transparecer em apenas poucas ocasiões.

---

(72) — Hans Mayer, **Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick**, p. 71.
(73) — Karl S. Guthke, **op. cit.**, p. 91.
(74) — **Michael Kramer**, I: "Arnold kommt. Er ist ein hässlicher Mensch mit schwarzen, feurigen Augen unter der Brille, dunklem Haar und dünnem Bartansatz, mit schiefer, etwas gebeugter Haltung. Die Farbe seines Gesichts ist schmutzig blass. Er schlurft in Pantoffeln bis vor den Spiegel, sonst nur noch mit Hose und Rock bekleidet, nimmt die Brille ab und betrachtet, Grimassen schneidend, Unreinlichkeiten seiner Haut. Die ganzer Erscheinung ist salopp." (pp. 16-17).

O pai, Michael Kramer, é o tipo opôsto: sério, competente, escrupuloso, trabalhador, encara a missão do artista como verdadeiro sacerdócio, ao qual se consagra de corpo e alma. Revela caráter intransigente e mesmo violento, principalmente quando se trata de condenar defeitos ou elevar virtudes de seu filho. Não encontramos qualquer referência capaz de corroborar a afirmação de Guthke, de que Michael Kramer era "fisicamente disforme", característica que, aliás, contrastaria com sua individualidade, tal como descrita por Gerhart Hauptmann (75).

No quarto ato, parte "meditativa" por excelência, Michael Kramer revela dor infinita diante do esquife de Arnold. Sabe que se enterrarão com o filho as esperanças que depositou no seu gênio criador e, em seu luto doloroso, atinge altura espiritual, até então desconhecida. Nesta hora do sofrimento, seu caráter inquieto, nervoso, tal como o conhecemos de atos anteriores, é transfigurado por extraordinária grandeza de alma. "A morte aponta ao sublime (...) ela nos submete. Mas, consentindo em submeter-nos, manifesta-se maravilhosa e monstruosa ao mesmo tempo (...) o sofrimento engrandece" (76).

Esta grandeza de Kramer, constituindo o cerne do quarto ato, é, em parte ,comprovada pelo surpreendente ritmo da linguagem dramática. Muitos dos biógrafos ou críticos da obra de Gerhart Hauptmann reconheceram a afinidade entre linguagem e ritmo, mas limitam-se geralmente a observá-la, sem se preocupar com sua análise. Paul Fechter foi ,provàvelmente, o primeiro entre os estudiosos de Hauptmann a tentar investigar e fundamentar o ritmo no drama. Chegou à seguinte conclusão:

> "E' na obra dramática que devemos procurar o poeta lírico Hauptmann e isto, principalmente, nos pontos culminantes da ação. O sentimento tenso transforma-se, no ápice dramático, em conhecimento sentido, em sentimento reconhecido. A ação, que transportou os indivíduos a esta

(75) — Karl S. Guthke, **op. cit.**, p. 91.
(76) — **Michael Kramer,** IV: "Der Tod (...) weist ins Erhabne hinaus. (...) da wird man niedergebeugt. Doch was sich herbeilässt, uns niederzubeugen, ist herrlich und ungeheuer zugleich (...) da wird man aus Leiden gross." (p. 67).

> culminância, regride durante alguns momentos, e no sossêgo repentino abrange o observador a surpreendente confusão do mundo (...) A fôrça mais pronunciada de Hauptmann, seu modo de sentir, assume muitas vêzes, nos momentos críticos da ação, uma expressão direta. Condensa-se em afirmações líricas (...) capazes de, na recordação, determinar a impressão legada pela obra inteira. Michael Kramer — eis principalmente o lirismo elegíaco do último ato." (77).

Nos ápices dramáticos, portanto, nos quais o sentido do Universo parece tornar-se evidente ao Autor, graças à fôrça do sentimento que o impele a escrever, é Hauptmann levado a rìtmicamente compor a representação dos movimentos, ilustrando uma verdade superior, uma harmonia completa em esferas extra-terrenas. A fôrça dêsses trechos em prosa rítmica, seu conteúdo intelectual e seu poder de sugestão emocional, tal como se apresentam no quarto ato, serão objeto de análise por constituirem recurso expressivo de grande relevância na obra dramática de Gerhart Hauptmann. Êste quarto ato já foi classificado de "sinfônico" por Hans Hennecke e Victor Wittkowski (78). Com esta qualificação, se referem às meditações monologadas de Michael Kramer, derivadas de um sentimento expresso em ritmo definido e ocasionadas pelo suicídio de Arnold, ato que "transfigurou e elevou esta personalidade desagradável" (79). Em presença do corpo inerte de Arnold, os pensamentos do pai esboçam indagações a respeito da aparente incompatibilidade de amor e morte para, finalmente, preocupar-se com o problema fundamental da vida, com a razão da existência humana. O ritmo constante da prosa é fàcilmente percebido pela leitura em voz alta. O nível lingüístico é elevado, a ordem das palavras obedece freqüentemente a uma inversão propositada. Tudo isto, porém, não se verifica apenas no ato final, embora aí se torne aparente com maior nitidez, mas também em outros

(77) — Paul Fechter, **Gerhart Hauptmann**, pp. 144-145.
(78) — Hans Hennecke, **op. cit.**, e Victor Wittkowski, **Brief an Hauptmann vom** 20. V. 1935, **in Nachlass Wittkowski**, apud **Gerhart Hauptmann, Leben und Werk, KG**, pp. 131-132.
(79) — Thomas Mann, **Reden und Aufsätze, I, apud idem**, p. 129.

momentos do drama, como por exemplo neste trecho do segundo ato:

> "Quando põe as mãos à obra, produz o que presta. // Tudo o que faz é apropriado e bom! // Veja a perfeição dêste trabalho. // Lágrimas amargas sôbre o talento desperdiçado!" (80).

O ritmo transmite o grau de emoção, ainda frisado pela linguagem gesticulante, na cena em que Michaline assim resume os motivos que teriam levado o irmão ao suicídio:

> "A moça! A vergonha! O pai! A mãe! // E certamente das conseqüências o temor!" (81).

No próprio relato, a participação emocional diminuiu consideràvelmente ,começando então a predominar o raciocínio frio, a reflexão. Assim adquire a oração uma concatenação lógica, afastando-se das oscilações ritmadas:

> "Apresentava-se como se tivesse não sei que idade, como se fôsse muito maduro, mas no fundo era evidente, para os que o conheciam como eu, que não era mais do que uma criatura inexperiente e pueril." (82).

O drama contém muitas orações breves, em si pouco precisas e pouco convincentes, mas cujo valor expressivo, dentro da intenção do dramaturgo, é inegável. Assim diz Kramer a Lachmann, em trecho acima parcialmente citado:

> "A morte, perceba, aponta ao sublime. // Entende? Ela nos submete! // Mas, consentindo em submeter-nos // manifesta-se maravilhosa e monstruosa ao mesmo tempo.

---

(80) — **Michael Kramer**, II: "Wenn er sich hinsetzt, wird auch was. // Was der Mensch anfängt, hat Hand und Fuss. // Sehn Se, das sitzt, das ist alles gemacht, // da könnte man bittre Tränen vergiessen." (p. 27).

(81) — **Idem**, IV: "Das Mädchen, Die Schmach! Der Vater! Die Mutter! // Und sicherlich auch vor den Folgen die Angst!" // (p. 64).

(82) — **Idem, ibid.**: "Er gab sich wie weiss wie alt und blasiert und war noch, wenn man ihn kannte wie ich, im Grunde ganz unerfahren und kindisch." (p. 64).

// Isto sentimos, quase enxergamos // e, ouça bem, o sofrimento engrandece." (83).

"E' o outro lado da cosmovisão de Hauptmann", diz Fechter, "o sentir-se perdido diante do mundo sombrio, enigmático; é a impotência perante o destino e, ao mesmo tempo ,a sensação semi-satisfeita de saber-se levado por corrente obscura, que domina e congrega tudo e todos" (84). As meditações acima são provocadas exclusivamente pelo sentimento. Morte e sofrimento são como que divisados fisicamente e, assim como Hauptmann não encara a possibilidade de examinar filosòficamente tais problemas, inexiste uma dissociação racional nêste encontro intuitivo com os mistérios da existência. A indagação central poderia ser resumida, como bem opinou Fritz Enders, nas palavras da própria peça: "Para onde somos impelidos?" (85) No exemplo acima, o problema centra, na primeira oração, na difusa apresentação do "sublime", pelo qual somos submetidos. Tôda a humanidade tem de sofrer esta submissão, chave da segunda e terceira orações. A causa vem agora apresentada impessoalmente ("mas, consentindo em...") e definida por dois adjetivos de caráter impreciso, mas poderosamente sugestivos, nos quais se concentra o momento expressivo, uma vez que são portadores do acento rítmico principal. A parte final é conclusão meramente intuitiva, derivada das afirmações anteriores e da experiência pessoal de Michael Kramer. Também as palavras que seguem, completando essa revelação, possuem caráter rítmico, partindo da impressão individual para a generalização:

"Quantos já morreram para mim, durante minha vida! // Muitos, Lachmann, que ainda sobrevivem. // Por que sangram os corações e continuam batendo?" (86).

---

(83) — **Idem, ibid.**: "Der Tod, sehn Se, weist ins Erhabne hinaus. // Sehn Se, da wird man niedergebeugt. // Doch was sich herbeilässt, uns niederzubeugen, // ist herrlich und ungeheuer zugleich. // Das fühlen wir dann, das sehen wir fast, // und, hör'n Se, da wird man aus Leiden gross." (p. 67).

(84) — Paul Fechter, **Gerhart Hauptmann**, p. 146.

(85) — Fritz Enders, **op. cit.**, p. 32.

(86) — **Michael Kramer**, IV: "Was ist mir nicht alles gestorben im Leben! // Manch einer, Lachmann, der heute noch lebt. // Warum bluten die Herzen und schlagen zugleich?! (p. 67).

A pergunta, de caráter geral, revela através do verbo **sangrar** as implicações pessoais, que sempre voltam a aflorar em virtude do sofrimento de Kramer, sendo a resposta a "necessidade do amor" ("weil sie lieben müssen!") A fôrça de convicção é devida, principalmente, ao ritmo das palavras. Momentos antes do citado trecho, já se expressara a certeza do domínio supremo de Amor e Morte:

> "Quando a vida é perpassada de grandeza // (...) a mesquinharia tôda desaparece. // O mesquinho divide, a grandeza une // (...) A Morte é a grandeza suprema, // ouça bem, a Morte e o Amor." (87).

As palavras de Kramer adquirem veemência sempre maior, e sua meditação, inteiramente baseada nos sentimentos, apresenta aspecto cada vez mais irracional. A incongruência entre a relação lógica das palavras e o domínio rítmico torna-se patente no trecho seguinte:

> "Tudo o que seu rosto agora revela, Lachmann, // tudo isto jazia neste ser humano. // Eu sentia, sabia, conhecia a verdade // entretanto não soube levantar o tesouro. // Mas agora, veja, a morte o desenterrou. // Agora tudo se inunde de claridade em tôrno, // luminosidade que parte do rosto dêle, Lachmann // e, ouça bem, cortejo tal luminosidade, // qual negra borboleta embriagada." (88).

O efeito das metáforas é especialmente evidente; o processo expressivo adquire caráter simbólico, com os tropos do "tesouro" e da "morte", a hipérbole da "luminosidade" e a metáfora da "borboleta". Paul Schlenther compara esta personagem ao Carroceiro Henschel, afirmando: "Ambos, Henschel

(87) — **Idem, ibid.**: "Wenn erst das Grosse ins Leben tritt, // (...) dann ist alles Kleine wie weggefegt. // Das Kleine trennt, das Grosse, das eint. // (...) Der Tod ist immer das Grosse, // hör'n Se: der Tod und die Liebe. //" (p. 66).

(88) — **Idem, ibid.**: "Was jetzt auf seinem Gesichte liegt, // das alles, Lachmann, hat in ihm gelegen. // Das fühlt' ich, das wusst' ich, das kannt' ich in ihm // und konnte ihn doch nicht heben, den Schatz. // Sehn Se, nun hat ihn der Tod gehoben. // Nun ist alles voll Klarheit um ihn her, // das geht von ihm aus, von dem Antlitz, Lachmann // und hör'n Se, ich buhle um dieses Licht, // wie so'n schwarzer, betrunkener Schmetterling." (pp. 69-70).

assim como Kramer, procedem da vida real e ambos terminam no misticismo" (89).

Concluindo esta apreciação da prosa rítmica em **Michael Kramer**, cabe verificar o aspecto formal dos trechos em questão. Mencionamos o freqüente emprêgo de tropos de linguagem, o uso de palavras especialmente sugestivas ,tais como têrmos abstratos que, pela própria configuração, se adaptam com extrema propriedade a associações intuítivas. Trata-se de numerosas manifestações expressivas, que surgem lado a lado com a prosa normal, elevando poèticamente todo o quarto ato e partes do segundo. Vejamos, em três exemplos, essas manifestações dentro de suas "unidades rítmicas":

„Aber/wer, wer/weiss das erlösende/Wort?"
(E quem, quem conhece a palavra redentora?)
„Um/Arnolds Vertrauen hat/Vater gebuhlt."
(Meu pai cortejou a confiança de Arnold.)
„Wem das/Leben im/tiefsten/Ernst sich erschliesst"
(Aquêle ao qual a vida se revela na sua mais profunda seriedade.)

O início de cada uma dessas unidades, de cada verso assim formado, decorrente do próprio ritmo da prosa de Hauptmann, é constituído por sílaba átona e, no final, temos — nos exemplos aduzidos — uma sílaba tônica, sendo em outros casos freqüente ocorrer a seqüência **tônica** + **átona**, correspondentes a ársis e tesis (**Hebung** e **Senkung**, em alemão). Entre êsses extremos existe espaço para três metros, muitas vêzes variáveis, mas apresentando (tal como acontece aqui) evidente predomínio do dátilo. O dátilo presta-se, ao lado do anapesto (também chamado anti-dátilo) para transmitir a idéia de

(89) — Paul Schlenther, **Gerhart Hauptmann. Leben und Werke, Neue Ausgabe, umgearbeitet und erweitert von Artur Eloesser**, pp. 174-175.

movimento e, já por isso, tornou-se a formação datílica aquela a que Hauptmann recorria naturalmente (90). Nessa prosa ritmada, os versos vão imperceptivelmente sendo formados pelo Autor, fato altamente significativo para indicar a espontaneidade da sua criação literária. Não se trata, de modo nenhum, de métrica esquematizada, mas sim de um meio expressivo maleável ,apropriado à dicção cheia de vitalidade do dramaturgo (91).

A fôrça dos gestos contidos na linguagem e na mímica do drama **Michael Kramer** foi observada desde muito cêdo. A respeito, é de interêsse oferecer alguns depoimentos: O escritor Hermann Stehr (1864-1940) relata no volume autobiográfico **Minha Vida** (Berlim, 1934) a impresão deixada pelo drama, que lhe foi lido do manuscrito pelo próprio Gerhart Hauptmann: "...não apenas transmite a perfeita caracterização das personagens, mas ainda todo o ambiente de sua presença psíquica, com segurança tão evidente, natural, que o gesto das situações e da obra inteira se grava pura e imperecìvelmente em nosso consciência" (92). Rainer M. Rilke, em **Cartas e Diários de 1899 - 1902** (Lípsia, 1931) recorda um ensaio de **Michael Kramer,** a que assistiu em companhia de Lou Andreas-Salomé: "Nunca presenciei tal ação no palco, nunca previ a possibilidade de tal impacto de um monólogo, uma fôrça, simplicidade e beleza da palavra, superior a tudo que é falado ou cantado; pròpriamente só gesto, mímica e símbolo... A morte arrancou tôdas as máscaras, escancarou tôdas as portas, revelou tudo, enfim" (93). Alfred Kerr, o eminente crítico, apreciou a peça no **Berliner Tageblatt** (9|XI|1932) com as seguintes palavras: "Não possui paralelos nas literaturas antiga

(90) — Sôbre o valor e o emprêgo do dátilo na obra literária alemã, cf. Wolfgang Kayser, **Kleine deutsche Versschule,** pp. 31 e seg.

(91) — "As sílabas podem ser constituídas por elementos, cujas diferenças de energia (e, gostaríamos de acrescentar, cuja correspondência de energia) podem contribuir para a origem da experiência ritmada." in A. W. de Groot, **Der Rhythmus,** apud Walther Höllerer, **Büchner — Dantons Tod, Das deutsche Drama,** II, p. 76.

(92) — **In KG,** p. 126.

(93) — **Idem,** p. 128.

ou moderna; é a tragédia da separação pela morte... e da aproximação pela morte, a afirmação perante o enigmático" (94). Thomas Mann, em trecho já anteriormente referido (cf. nota 79) diz ainda: "Os lábios do pai emitem palavras semi-articuladas, repletas de sentimento, um sentimento da obra de Hauptmann, aquêle que visa ao inconcebível do destino cosmo-metafísico da humanidade. 'Onde desembarcamos? Para onde somos impelidos? Por que nos rejubilamos às vêzes, em plena incerteza? Nós, pequeninos, abandonados na imensidão? Como se soubéssemos qual o nosso curso.'" E Victor Wittkowski, também mencionado anteriormente, afirmou: "E' uma obra de sofrimento e humanidade, uma obra de amor divino, de redenção. Quem, alguma vez, viveu êste drama, não o esquecerá, mesmo que atinja cem anos de idade. A música secreta de vida e morte, de sofrimento e amor que aí se congrega em nobre acôrdo, purifica ,elevando a alturas incomensuráveis" (95).

4) **Ciclo cômico**

A Pele de Castor (96), a mais festejada das comédias de Hauptmann, e talvez uma das mais populares na Alemanha (ao lado da **Minna von Barnhelm,** de Lessing e de **A Bilha Quebrada** (97), de Kleist), cujo teatro é relativamente pobre em comédias realmente significativas, servirá para exemplificar a obra do Autor como comediógrafo. A elaboração de **A Pele de Castor** foi iniciada em meados de 1892 e concluída um ano depois em Schreiberhau, tendo sido estreada no palco a 21 de setembro de 1893. Não é a única dêste gênero na dramaturgia de Hauptmann, pois sua continuação, **O Galo Vermelho,** assim como **Colega Crampton** (peças da fase naturalista, tal como **A Pele de Castor, Schluck e Jau** e **As Donzelas de Bischofsberg)** são também comédias. A peça a ser examinada, recebeu de Hauptmann o subtítulo: "Comédia de gatunos, em quatro atos". Seu problema central é a identificação dos responsáveis por um

(94) — **Idem, ibid.**
(95) — **Idem,** p. 132.
(96) — **Der Biberpelz.**
(97) — Heinrich von Kleist, **Der zerbrochne Krug.**

roubo de pele de castor, cuja solução não apresenta qualquer dificuldade ao público, sendo insolúvel apenas para a autoridade policial, o arrogante Barão von Wehrhahn. Os poderes competentes, por êle representados, chegam mesmo — embora involuntàriamente — a impedir a descoberta do crime, fazendo a suspeita recair em indivíduos inocentes. O atentado contra a lei não é punido, sendo observada uma das teses principais do naturalismo: a apresentação de feições da vida real, sem intúito moralizador ou didático, pelo qual a justiça acabaria por vencer. Os aspectos cômicos resultam da análise de feições humanas e não do caso criminal em si. A caracterização individual adquire, por isso, papel de especial relevância. O cerne da peça é constituído pela atividade da senhora Wolff, dominando o ambiente e, como um imã, atraindo contìnuamente a atenção dos leitores ou espectadores. De comicidade são, também, os gestos do capitalista Krüger, vítima do roubo, assim por exemplo no momento em que, visitando a ladra, apanha ao acaso um feixe de lenha (sem saber tratar-se de sua propriedade) e exclama, "agitando-o furiosamente": "Mesmo que venha a custar-me mil tálers, hei-de descobrir a pista dos ladrões. Não escaparão à penitenciária!" E a Wolff, ao seu lado ,observa sêcamente: "Isto seria bem feito. Por Deus!" (98) Outra personagem importante é o já mencionado Barão von Wehrhahn, representante da lei na pequena localidade em que se verificam os acontecimentos apresentados: "algum lugar nas proximidades de Berlim". Exala presunção e vaidade, tanto no trato com o público como ao procurar impressionar os funcionários ,assumindo estudada atitude militar. Digna de nota é a linguagem que, de forma mais marcante do que em peças anteriores, serve para indicar movimentos e mímica. A plastici-

---

(98) — **Der Biberpelz**, III: "Krüger (ficht wütend mit dem Knüppel in der Luft herum): Und wenn's mich tausend Taler kost't, ich werde den Tieben schon auf die Spur komm'n. Die Leute entkehen dem Zuchthause nicht.
Frau Wolff: Das wär ooch a Segen. Wahrhaft'gen Gott!" (p. 140).

dade dramática já não repousa tanto no cumprimento de indicações cênicas, mas é determinada pelas próprias palavras (99).

A peça apresenta-se eivada de expressões e modismos dialetais. Realmente empregam tôdas as personagens, à exceção de Wehrhahn, um dialeto mais ou menos pronuncialo. Trata-se, na maioria, do linguajar próprio das cercanias de Berlim e, no caso da senhora Wolff, silesiana de origem, do dialeto da província natal de Hauptmann (100). Esta característica aumenta o efeito cômico, mas inevitàvelmente se perde em qualquer tradução, verdade observada por Georg Rudolf Lind ao dizer: "A comédia do triunfo da astuta mãe Wolffen deve boa parte de sua comicidade irresistível ao ambiente em que se desenrola — um subúrbio de Berlim — e ao espírito humorístico do dialeto berlinense, magistralmente utilizado. No entanto, os furtos da mãe Wolffen e a vitória da sua causa injusta sôbre a estupidez dos seus adversários perdem, na tradução, boa parte do seu efeito cômico. Como poderá o estrangeiro apreciar a figura do presumido fiscal imperial Wehrhahn — esta caricatura do prussianismo, que já aos próprios alemães parece histórico demais?" (101).

O ambiente apresentado por Hauptmann fundamenta-se na atmosfera de sua própria existência em Erkner, para onde mudara em setembro de 1885. Alugou a residência de certo senhor Lassen (que inspirou a personagem Krüger), situada na orla da floresta, onde à noite se ouviam ladrões de madeira e caça-

(99) — No quarto ato, por exemplo, Wulkow ,o receptador da pele roubada, é interrogado por Wehrhahn. À pergunta dêste: "O senhor é barqueiro?", responde: "Faz trinta anos que exerço esta profissão" e, diante de sua atitude, Wehrhahn quer saber: "E', porventura, assustadiço? Por que treme tanto?", palavras que substituem a indicação cênica que poderia ser imaginada da seguinte maneira: "Wulkow, apanhado de surprêsa, assusta-se com o interrogatório."

(100) — Bruno Fischer, **Gerhart Hauptmann und Erkner. Quellenkundliche Studien zum Biberpelz und anderen Werken,** in ZfdPh, 81, IV, pp. 440-472. Trata-se de extenso estudo acêrca da origem das personagens desta peça, sendo dedicada ênfase especial à senhora Wolff (Mutter Heinzen) e a Wehrhahn (Oscar Andreas Carl Joseph von Busse.).

(101) — Georg Rudolf Lind, **Presença de Gerhart Hauptmann, in Humboldt — Revista para o Mundo Luso-Brasileiro,** n.º 6, p. 20 .

dores ilícitos. O casal Gerhart e Marie Hauptmann adquiriu dois cães lapônios, sentindo-se, naquela parte da província de Mark Brandenburg, como "colonizadores de terras remotas". O próprio Hauptmann encarregou-se de relacionar acontecimentos e experiências pessoais com passagens e personagens da comédia. Assim disse a respeito do original do barão von Wehrhahn (o qual, aliás, lhe serviu para vingar-se da censura policial e da hostilização por parte dos poderes oficiais):

"Autoridade policial e encarregado do Registro Civil de Erkner era um senhor von A., (102) ao qual tive de comunicar o nascimento de meus filhos. Era um político exaltado, que em tôda parte via elementos perigosos ao Estado. Nos nossos encontros obrigatórios, tratava-me com frieza ostensiva.

Na floresta descobri trajes velhos, que haviam sido atirados em uma cova. Certamente procediam de vagabundos, que aí haviam mudado de roupa. Ingênuamente, e na suposição de que talvez se tratasse de uma pista de ladrão procurado pela polícia, levei a denúncia pessoalmente à autoridade. A maneira com a qual minhas informações foram recebidas, o menosprêzo devotado ao relato em si e o altivo desprêzo que demonstrou a mim mesmo, tudo isto veio a refletir-se em comédia que escrevi mais tarde, **A Pele de Castor"** (103).

Em outra ocasião afirmou:

---

(102) — "senhor von A." é ainda um meio de não revelar o verdadeiro nome de von Busse.

(103) — **Das Abenteuer meiner Jugend:** "Amtsvorsteher und Standesbeamter in Erkner war ein Herr von A., dem ich die Geburten meiner Söhne anzumelden hatte: ein politischer Heissporn, der überall staatsgefährliche Elemente roch. Ich wurde bei pflichtmässigen Begegnungen von ihm mit deutlicher Absicht kalt abgetan.

Ich entdeckte im Walde ein Nest von alten Kleidern. Sie mussten von Strolchen stammen, die sich hier umgezogen hatten. Törichterweise und in der Vermutung, dies könnte die Spur eines damals gesuchten Einbrechers sein, machte ich dem Herrn Amtsvorsteher persönlich Anzeige. Wie er das aufnahm, die Geringschätzung, die er meinem Bericht entgegenbrachte, die hochmütige Ablehnunge, die er mir zuteil werden liess, fand in einer Komödie, 'Der Biberpelz', die ich später schrieb, ihren Niederschlag." (CA, VII, pp. 1043-1044).

"A comédia **A Pele de Castor** deve sua origem à terra da Mark Brandenburg (...) À meia-noite ouviam-se, ao longe, os assobios dos ladrões de madeira. Eu vivia naquela época grande fantasmagoria trágica, condicionada também pela proximidade de Berlim. Saindo ao anoitecer de minha casa, vislumbrava a oeste, em dias claros, o reflexo dêsse gigante, Berlim. A vida formigante da metrópole, que me era familiar de tantas noitadas, vivia em mim.

Conheci em Erkner cada uma das personagens de **A Pele de Castor**. A mãe Wolffen é uma silesiana que aí se estabelecera. Infunde elemento vivo e agitado à consistência do dialeto de Mark Brandenburg. Possuída pelo espírito de colonizadora é, de certa maneira, influenciada pelos elementos de caráter escuso, tão freqüentes nas periferias das grandes cidades. Por outro lado assimilou também muito daquilo que se convencionou chamar o 'humor berlinense'" (104). Esta lavadeira Wolff sabe dissimular e mentir com tão pronunciada cordialidade, que fàcilmente se torna a heroína principal, a conquistar as simpatias do leitor e, especialmente, do espectador. Um dos traços distintivos de qualquer comédia é a confusão criada no palco e no espírito de público ou personagens, e esta vem a ser completa aqui (105). Ladrões e receptadores, denunciantes e

---

(104) — **Wie und wo mein Biberpelz entstand, in Warmbrunner Nachrichten** (16-XI-1937) **apud Katalog der Gedächtnisausstellung:** "Die Komödie 'Der Biberpelz' ist ganz ein Kind der märkischen Erde. (...) Um Mitternacht pfiffen einander draussen die Holzdiebe. Ich lebte damals in einer durch die Nähe Berlins mitbedingten, tragischen, grossen Phantasmagorie. Trat ich des Abends vor das Haus, so sah ich im Westen bei klarer Luft den Widerschein der Riesin Berlin blutrot am Himmel. Das wimmelnde Leben der Weltstadt, das ich ja aus vielen Nachtwachen kannte, lebte in mir.

Alle Gestalten des 'Biberpelz' habe ich in Erkner kennen gelernt. Die Mutter Wolffen ist zugewanderte Schlesierin. Sie bringt in die Dickflüssigkeit des märkischen Platt ein regeres Element. Sie hat Kolonistengeist, unterliegt aber zum Teil dem vielfältig lichtscheuen Wesen einer Grosstadtperipherie. Aber es ist auch viel von dem in sie eingetreten, was man als Berliner Witz zu bezeichnen überein gekommen ist." (pp. 85-86).

(105) — Basta lembrar-se de **Amphitryon** e de **A Bilha Quebrada** de Kleist, de **Minna von Barnhelm**, de Lessing, de **Leonce e Lena**, de Büchner ou de **O Alegre Vinhedo**, de Zuckmayer.

testemunhas, vítima e juíz, tudo se entrelaça, a história sempre se movimentando a um passo da verdade e as personagens sendo realmente produtos da época, com seu pronunciado interêsse pelas aparências, em detrimento da verdadeira essência das coisas (**Schein** e não **Sein**). A chamada "formação intelectual "era muitas vêzes tão apenas um verniz superficial, necessário para vencer na luta pela existência. Assim deve ser entendida a explicação da senhora Wolff ao marido (em que enuncia) erradamente todos os "têrmos difíceis" (106), decorados para evidenciar sua "apurada educação", que se esmera em transmitir às filhas), ressaltando o valor da "formação" recebida pelas meninas:

> "Ich hab se gebild't erzogen, verstehste. De Bildung is heutzutage de Hauptsache. Das geht nich a so uff eenen Hieb. Immer eens nach'n andern, a pee a pee" (107),

ou quando diz a respeito do marido, lamentando a "falta de modos" dêste:

> "A hat eben keen Bildung gelernt." (108).

Confusão máxima é atingida com as últimas palavras da comédia, revelando não apenas a presunção e incompetência da autoridade policial do lugarejo, mas ainda escarnecendo da justiça, tal como praticada por indivíduos fanáticos, de idéias preconcebidas. O trecho apresenta, além do mais, sentido dúbio, a realçar a comicidade do momento. E' a passagem em que, a despeito de tôdas as provas em contrário, evidentes para espectadores e leitores, Wehrhahn, com a mão sôbre os ombros da senhora Wolff, exclama:

> "Assim como é expressão da verdade dizer que a Wolff é uma criatura honesta, também digo, e com idêntica certeza: O doutor Fleischer, do qual falamos, é indivíduo ultra-perigoso!" (109).

---

(106) — Assim diz **Konferenz** por **Kompetenz, Farure** por **Furore, Tenuntiat** por **Denunziant,** além de outros.
(107) — **Der Biberpelz,** I, p. 97.
(108) — **Idem, ibid.,** p. 100.
(109) — **Idem,** IV: "Und so wahr es ist, wenn ich hier sage: die Wolffen ist eine ehrliche Haut, so sag' ich Ihnen mit gleicher

A isto responde a senhora Wolff resignadamente:

"Bem, nesse caso não sei dizer nada..." (110).

Tal como nêste exemplo, ou no caso acima indicado do emprêgo grotesco dos estrangeirismos, ou ainda em muitíssimos outros ao longo da peça inteira, surgem momentos cômicos através da palavra falada, que sugere interpretação totalmente alheia ao seu valor intrínseco. E' uma das manifestações do gesto na linguagem, a que Hauptmann recorre em **A Pele de Castor** como elemento importante para atingir o efeito desejado.

"A diferença entre aquilo que as pessoas são na realidade e aquilo que desejam aparentar (...) foi sempre muito pronunciada. (...) E' bastante divertido ocupar-se com as aparências", diz Hauptmann em certa ocasião (111). Em suas comédias torna-se visível esta diferença, principalmente graças aos recursos expressivos (claramente demonstrada também na comédia **Schluck e Jau,** em que se verifica a constante alternação entre realidade e aparência), mas não servem apenas para fixar situações engraçadas. Também os momentos sérios são projetados desta maneira, o que pode ser exemplificado com a cena da morte da senhora Wolff, apresentada na continuação de **A Pela de Castor** ,a tragi-comédia **O Galo Vermelho**. A senhora Wolff, agora casada com Fielitz, após exclamar que "a estultice governa o mundo" ,explica as ilusões, fraquezas e fraudes de sua intrépida luta pela existência, dizendo no momento da morte, ao levantar os braços:

"Estendemos as mãos... estendêmo-las para alcançar alguma cousa" (112).

Em **A Pele de Castor** ressalta o gesto através de palavras, empregadas muitas vêzes em curiosa contradição ,agrupadas no

---

Bestimmtheit: Ihr Doktor Fleischer, von dem wir da sprechen, das ist ein lebensgefährlicher Kerl!" (p. 155).

(110) — **Idem, ibid.**: "Da weess ich nu nich..." (p. 155).

(111) — Apud Karl S. Guthke, **op. cit.**: "Der Unterschied zwischen dem, was die Menschen sind, und dem, was sie scheinen möchten, (...) war immer sehr gross. (...) Es ist sehr lustig, sich mit dem Schein zu befassen." (p. 82).

(112) — **Der rote Hahn:** "Ma langt... Ma langt nach was" (ALH, IV, p. 81).

sentido de demonstrar a astúcia da senhora Wolff, e que divertem exatamente pelo contraste. Ela repreende, por exemplo, o marido nos seguintes têrmos, por êste ter colocado a armadilha ilícita para a caça próximo à sua casa:

> "Até parece que a colocaste aí para que fôsse encontrada pelo estúpido do Motes. Aqui, nas vizinhanças da casa, não me coloques mais armadilhas, entendeste!? Caso contrário alguém poderia chegar a afirmar termos sido nós que colocamos êsses objetos!" (113).

Mais tarde, ao tentar influenciar o marido no sentido de decidir-se a "tomar conta" da madeira de Krüger, êste lhe replica não ser ladrão e ela diz:

> "És um tolo e tolo continuarás. Ninguém falou aqui em roubar. Mas quem não arrisca não petisca. E se tiveres ficado rico, Julian, e puderes viajar numa carruagem (diz **Eklipage** em lugar de **Equipage**), ninguém se importará com a procedência do dinheiro. Pois nada pretendemos tirar de gente pobre! Mas se realmente — se fôssemos à casa de Krüger, colocássemos os dois metros de madeira no trenó e os viéssemos colocar no nosso alpendre, não é por isso que os Krüger ficariam mais pobres." (114).

Depois de concretizado o plano, encontra-se Krüger com ela na repartição de Wehrhahn. A vítima exige a indenização da madeira, não por desconfiar da senhora Wolff, mas porque Leontine, a filha desta, trabalhara na vila Krüger ,tendo deixado o emprêgo na véspera, exatamente para não recolher os feixes de lenha. A resposta da Wolff vem fulminante:

---

(113) — **Der Biberpelz,** IV: "De Schlingen legste gleich hinter a Garten! (...) Dass der dämliche Motes se ooch gleich find't. Hier in der Nähe am Hause, verstehste, da legste m'r keene Schlingen mehr. Womeglich heesst's dann, mir hab'n se gelegt." (p. 108).

(114) — **Idem, ibid.**: "Du bist eben tumm und musst ooch tumm bleiben. Hier hat kee Mensch von stehl'n geredt. Wer halt nich wagt, der gewinnt ooch nich. Und wenn de erscht reich bist, Julian, und kannst in der Eklipage sitzen, da fragt dich kee Mensch nich, wo de's her hast. Ja, wenn ma's von armen Leiten nähme! Aber wenn m'r nu wirklich — und gingen zu Kriegern und lad'ten de zwee Meter Holz uff a Schlitten und stellten se drum bei uns in a Schuppen, da sein de Leite noch lange nich ärmer." (p. 110).

"Eu, pagar? Que moda nova! Por acaso roubei a sua madeira?" (115). Depois do roubo da pele de castor, no segundo encontro com Krüger, quando êste vai à casa dos Wolff, não suspeitando de modo nenhum encontrar-se no covil dos ladrões, afirma a vítima, após rasgados elogios à dona da casa ("A senhora é ordeira! A senhora é honesta!") (116) estar decidido a recorrer a todos os meios para rehaver a pele. E a senhora Wolff responde:

> "E' necessário que seja feita uma limpeza em regra aqui, a fim de que o sossêgo volte ao nosso lugarejo. Pois, caso contrário, acabarão por nos tirar até o teto de cima de nossas cabeças." (117).

Êste cinismo da Wolff faz ressaltar o conflito, a oposição entre aparência e realidade, tal como é revelado também pela ação paralela ao caso dos roubos, a preocupação da autoridade em debelar qualquer oposição política, ainda que inexistente. Nisto se concentra a atenção de Wehrhahn e, conforme dissemos, apesar de inexistir o menor motivo, não haver nem o mais leve indício; o que serve para ainda aumentar a comicidade da situação. Os "democratas" são os fantasmas, a povoar a estreita mente da autoridade policial, ocupando todo o seu tempo e, por isso mesmo, impedindo-o de tomar qulquar medida contra os ladrões, que agem livremente na aldeia sob sua jurisdição. Também aqui predominam impressões pessoais do Autor, pois — conforme explica Kurt Lothar Tank — "a autoridade oficial de Erkner, o senhor von Busse (118), fêz com que denunciantes vigiassem a atividade do jovem escritor revolucionário, até mesmo dentro de sua própria casa" (119). A linguagem gesticulante aumenta o impacto cômico da situação. Quando o funcionário de Wehrhahn, Mitteldorf, lhe comunica o roubo da

---

(115) — **Idem**, II: "I, ja doch! Das wär ane neie Mode! Hab ich Ihn vielleicht Ihr Holz gestohlen?" (p. 124).
(116) — **Idem**, III: "Sie sind eine ordentliche Frau. Sie sind eine ehrliche Frau." (p. 139).
(117) — **Idem, ibid.**: "Hier muss amal richtig gereenigt werden, dass amal Ruhe wird in dem Nest. Die stehlen een ja sonst's Dach iberm Koppe." (p. 139).
(118) — Vide nota 100.
(119) — Kurt Lothar Tank, **op. cit.**, p. 8.

madeira, indaga o autoritário chefe a respeito da origem dessa informação e, vindo a saber que procede do doutor Fleischer, de quem suspeita politicamente, não discute o roubo, mas repreende o funcionário:

"Ah, sim! Pois então conversa com êsse homem?" (120).

O embusteiro Motes, um denunciante que deseja vingar-se de Krüger, de cuja casa foi expulso por não pagar o aluguel, informa Wehrhahn a respeito das pessoas que freqüentam a "vila Krüger" com as seguintes palavras: "Ralé! Democratas!" (121) A queixa de Krüger, do roubo de que foi vítima, não é levada em consideração por quem julga ser de seu dever defender em primeiro lugar a Casa Imperial, e cuja perspectiva é tão deformada pela vaidade, que acredita estar assim a lutar "pelos bens supremos da nação (122). Krüger se enfurece com o "tom de comando", utilizado por Wehrhahn e lhe lança no rosto que se comporta "como se fôsse o Rei em pessoa", ao que êste retruca: "pois aqui sou o rei!" (123).

Tudo isto, e também passagens como aquela em que a senhora Wolff aconselha cautela ao doutor Fleischer e o adverte contra a distribuição de presentes e contra a compaixão pelos pobres, "pois senão irão dizer: 'vejam só o democrata!'" (124) enfureceu a censura oficial, à qual competia aprovar a peça antes de a mesma ser levada em cena. A inépcia da polícia, denunciada pela comédia, assim como a ironia política, não foram entretanto, suficientes para justificar a proibição da peça, e, assim sendo, teve a Divisão da Censura de liberá-la, apondo-lhe um comentário, do qual transcrevemos um trecho, documentando a mentalidade dos círculos que Hauptmann se comprazia em atacar:

---

(120) — **Der Biberpelz**, II: "So! Mit dem Mann unterhalten Sie sich...?" (p. 117).
(121) — **Idem, ibid.**: "Krethi und Plethi. Demokraten." (p. 119).
(122) — **Idem, ibid.**: "Was ist es denn schliesslich, für was man kämpft? Die höchsten Güter der Nation"! (p. 128).
(123) — **Idem, ibid.**: "Als ob Sie der König selber wären... Wehrhahn: Hier bin ich auch König!" (p. 127).
(124) — **Idem**, III: "Da heesst's gleich: das is a Temekrat." (p. 135).

> "...**A Pele de Castor** não possui ação fechada. A peça compõe-se de uma série de quadros; ...a apresentação realista de uma lavadeira, interessada exclusivamente em furtos e de seus familiares, também totalmente decadentes; ao seu lado um funcionário ridiculamente presunçoso. Apresentação de trechos sem importância, sem ação relevante, o que em tal extensão apenas leva ao aborrecimento. Não podem ser levantados argumentos contra a apresentação pública, mas não é crível que êsse trabalho malorientado e desolador venha a ser representado mais vêzes..." (4-III-1893) (125).

E eis parte de uma das centenas de críticas entusiásticas, de autoria de Otto Erich Hartleben, poeta e dramaturgo contemporâneo:

> "...O que tanto admiro nesta comédia de gatunos é, principalmente, a sua valorização ética — a genial despreocupação moral, com que são vistas e apresentadas pessoas e coisas — esta evidente posição além do bem e do mal, do crime e do castigo. A Wolff — êste o nome que eu teria dado à peça, réplica a todos aquêles que, por interêsse na matéria em si, especulam sôbre o futuro destino da pele de castor — não é ladra vulgar, levada ao roubo pela depravação e a carência de valor intrínseco. Seus furtos satisfazem à sua cosmovisão, que lhe permite roubar, como defesa legítima na luta pela vida." (126).

A astúcia da Wolff torna-se evidente no trecho em que habilmente desvia qualquer suspeita de que tenha sido autora do roubo, mas ao mesmo tempo evita envolver outra lavadeira .A incriminação de outra pessoa talvez fôsse de seu interêsse, mas não deseja prejudicar uma mulher, que tem de lutar duramente para o sustento dela própria e da família. Mais uma vez verifica-se a ênfase proceder da linguagem gesticulante:

> "Fleischer — Era uma peça bem cara, vison creio eu.
> Sra. Wolff — E' parecida com a pele de castor, senhor Fleischer?

---

(125) — KG, p. 86.
(126) — **Idem**, p. 87.

Fleischer — Bem, é capaz que tenha mesmo sido castor. Os velhinhos tinham tamanho orgulho dessa peça. — Confesso que por dentro me diverti a valer. Quando se descobre uma coisa dessas, o efeito é sempre cômico.
Sra. Wolff — O senhor não tem caridade. Uma coisa dessas não me faz rir, senhor Fleischer.

Fleischer — Pensa que não tenho pena do homem?
Sra. Wolff — Mas que gente deve ser esta. Nem entra na cabeça! Tirar o que é dos outros — não senhor, nesse caso mais vale trabalhar até cair.
Fleischer — Não poderia tentar ouvir o que dizem por aí? Acho que a pela continua aqui, nesta aldeia!
Sra. Wolff — Não desconfia mesmo de ninguém?
Fleischer — Uma lavadeira trabalhou na casa de Krüger...
Sra. Wolff — A Müller?
Fleischer — Ela tem uma família tão grande...!
Sra. Wolff — Tem uma família grande, sim; mas roubar... não ! Talvez fôsse capaz de surripiar umas coisinhas sem valor!
Fleischer — Krüger naturalmente a mandou embora!" (127).

São palavras que contêm tudo para a caracterização da personagem; cinismo, argúcia, esperteza, humanidade, tudo revelado por entre as palavras, por recursos expressivos, aos quais cabe, com o rever da obra dramática de Hauptmann, importância cada vez maior.

---

(127) — **Der Biberpelz**, III:
" 'S war ein recht teures Stück, ich glaube Nerz.
Frau Wolff — Is das a so ähnlich wie Biber, Herr Fleischer?
Fleischer — Ach, 's kann sogar Biber gewesen sein. Die Leutchen waren ganz stolz drauf. — Das heisst: gelacht hab' ich doch im stillen. Wenn so was entdeckt wird, das wirkt immer komisch.
Frau Wolff — Sie sin aber wirklich unbarmherzig. Iber sowas kann ich nich lachen, Herr Fleischer!
Fleischer — Na denken Sie, dass mir der Mann nicht leid tut?
Frau Wolff — Was missen bloss das fer Menschen sein! Das will een doch gar nich in a Kopp. So andere Leute ums Ihrige bringen nee, da lieber arbeiten, bis ma hinfällt.
Fleischer — Könnten Sie denn nich mal so'n bisschen rumhorchen? Ich glaube, der Pelz ist im Orte geblieben.
Frau Wolff — Nu haben Se denn uff niemand Verdacht?
Fleischer — Da hat so'ne Waschfrau bei Krüger gewaschen...

5) **Ciclo lendário-histórico**

Servirá para representar esta divisão, que engloba peças de épocas diversas (**A Refém do Imperador Carlos, Griselda, Magnus Garbe**), o drama **O Pobre Heinrich**, esboçado por Hauptmann em Schreiberhau, em junho de 1897, redigido em fases sucessivas entre abril e junho de 1899 em Rovio e Rothenburg ob der Tauber, em maio de 1900 em Agnetendorf e, na primavera e no verão de 1901, em Rovio. Foi mais de um ano depois, em 13 de setembro de 1902 precisamente, que o Autor escreveu ao seu editor, Samuel Fischer: "Posso dizer, em sã consciência, que o **Pobre Heinrich** foi concluído. Saíu bastante bem e adquiriu formas de que, no inverno, nem suspeitava. Agora possuo apenas um exemplar que, por justiça, deveria dividir entre Schlenther, o Amigo e Brahm. Voltarei à sua presença dentro de alguns dias!..." (128).

Trata-se de drama de cunho trágico e, se a dúvida primordial de **Michael Kramer** foi resumida naquêle "**para onde somos impelidos?**", (a que foi feito referência), equivalendo a uma indagação sôbre o sentido da morte, surge aqui — como pergunta capital — o **por quê somos impelidos?**, expressando a vontade de decifrar o sentido da vida. Interpretando o drama medieval homônimo, de autoria de Hartmann von Aue (1160-1210) (129), penetrou Hauptmann pelo terreno da lenda, "outro campo situado entre a realidade e a imaginação" (130). O poema medieval, considerado "o mais estimável e, artística-

---

Frau Wolff — De Millern?
Fleischer — Die hat so'ne grosse Familie...?
Frau Wolff — 'ne grosse Familie hat die Frau, aber stehlen... nee. A bissel mausen, ja!
Fleischer — Natürlich hat sie Krüger gejagt." (p. 136).

(128) — **In** KG, p. 149.

(129) — As datas de nascimento e morte são suposições, assim como é quase impossível estabelecer com segurança a cronologia de qualquer um dos poetas da época. Os autores baseiam-se em determinados (poucos) fatos de sua vida, documentados e provados. Aqui, tal como nas outras indicações de dados referentes a Hartmann von Aue, baseamo-nos — a menos que outra fonte seja indicada — em Peter Wapnewski, **Hartmann von Aue**, 1962.

(130) — Hans Heinrich Borcherdt, **op. cit.**, p. 405.

mente, o mais perfeito" de sua época (131), relata a vida de nobre senhor, lançado, por terrível doença, dos cumes do esplendor, do otimismo e do prazer na existência, à mais negra miséria física e moral. O herói de Hartmann von Aue, ao procurar refúgio em pequena casa campônia, situada nas suas próprias terras, vê-se tomado de desânimo e desespêro diante do mal, aparentemente incurável. Mas o amor divino, apesar de todos os indícios em contrário, não o abandonou. Em verdade está Heinrich sendo submetido a um ordálio, a uma provação, surgindo uma menina de oito anos para reconduzí-lo à felicidade terrena, à **sae lde**. O autor medieval traça quadro comovedor dos cuidados dispensados ao leproso pela menina:

> "si hete ir gemüete mit seiner kindes güete
> an iren herren gewant, daz man si zallen zîten vant
> under sînem fuoze."

Enquanto os vassalos e amigos do senhor feudal evitavam, temerosos, qualquer encontro com Heinrich, a menina não se afastava dêle, sendo sua dedicação simbolizada na **triuwe** conjugal (fidelidade), tanto que Heinrich viria a chamá-la de sua pequena "consorte", sua **gemahel**. O amor da criança, antes de cunho divino do que terreno ("von gotes gebe ein süezer geist"), inclui a idéia do auto-sacrifício, assim tornando plausível a jornada ao médico de Salerno para, com sua morte, redimir o pobre Heinrich. A fôrça da **triuwe**, contudo, faz com que o nobre senhor sinta, no momento decisivo, a **erbermde**, a compaixão pela menina, decidindo-se à própria morte, em lugar de aceitar o sacrifício, quando verifica o abismo existente entre "a proximidade divina da beleza infantil e a distância divina da fealdade de sua doença. Assim sendo, dispôs-se a cumprir humildemente a vontade de Deus, possibilitando o estado de graça, atingido pela recíproca disposição ao sacrifício, a redenção do pobre Heinrich, que 'gewan einen niuwen muot (...) und verkêrte vil drâte sin altez gemüete in eine niuwe güete' " (132).

---

(131) — Peter Wapnewski, **Deutsche Literatur des Mittelalters**, p. 59.
(132) — Julius Schwietering, **Deutsche Dichtung des Mittelalters**, p. 158.

A brutalidade do assunto, a "doença horrível, como fundamento de feito heróico" indignou a Goethe, provocando entretanto, durante o século dezenove, diversas imitações (133). Hauptmann sentiu-se atraído pelo tema, que excitou a sua imaginação de dramaturgo. Devotou-se a extensos estudos históricos, empregou construções e expressões arcáicas, não procurou evitar reminiscências da obra de Hartmann von Aue ou da própria existência do poeta medieval (134), mas nada tem em comum com o drama histórico habitual do século dezenove. A peça de Hauptmann (assim como as demais do mesmo grupo, e outras ainda) revela a constante da evolução artística do dramaturgo ,fato que leva ao empalidecimento a importância da modificação de aspectos meramente externos. Por trás do ecletismo e da universalidade do Autor situa-se sua fôrça de vivência e imaginação, que lhe permite dizer com a personagem Próspero:

> "Minha vida tornou-se magia. Tornei-me mágico ,
> dependendo de mim evocar as figuras,
> recebê-las hospitaleiramente ou,
> com simples aceno, diluí-las no Nada." (135).

---

(133) — Johann Wolfgang Goethe, **Sämtliche Werke (Jubiläumsausgabe)**, XXX, p. 265. Goethe conhecia a obra "exclusivamente na execrável 'modernização' de Johann Gustav Büsching" (1810), diz Wapnewski, **Hartmann von Aue**, p. 88. Além de outros autores, a ocupar-se do mesmo tema, merecem citação Adalbert von Chamisso (em balada, publicada pelo **Deutscher Musenalmanach**, 1839), Longfellow (**in Golden Legend**, 1851), Hans Pfitzner (ópera, composta em 1895) e Ricarda Huch (em novela, publicada em 1898).

(134) — Assim diz, no segundo ato, Gottfried a Hartmann, referindo-se a Heinrich: "er liest in Büchern". Esta frase foi certamente inspirada pelos versos famosos:

> "Ein ritter sô gelêret was
> daz er an den buochen las
> swaz er daran geschriben vant:
> der was Hartman genant,
> dienstman was er zOuwe." (ed. Paul-Wolff, vv. 1-5).

(135) — Apud Kurt Lothar Tank, **op. cit.**:

> "Mein Leben ward Magie. Ich ward zum Magier.
> Es lag bei mir, Gestalten aufzurufen,
> gastlich sie zu bewirten oder sie
> mit einem Wink zu scheuchen in das Nichts." (p. 39).

Procurando verificar os recursos expressivos ,característicos do **Pobre Heinrich,** constata-se mais um passo no desenvolvimento dramático, demonstrado pela modificação das relações existentes entre o elemento mímico e a linguagem! Hauptmann parte da experiência subjetiva, a ser configurada mediante a apresentação de caractéres e eventos simbólicos. **O Pobre Heinrich,** esta "lenda alemã", como diz o subtítulo da obra, é produto das tensões inerentes à própria existência do Autor. Entre os anos de 1897 e 1902 viveu crise intensa, "da qual apenas se libertou a muito custo, até que em 1904 se tornasse possível o seu (segundo) casamento com Margarete Marschalk e, assim, uma nova existência, feliz e segura. Em 1898 foi escrito o **Carroceiro Henschel,** em 1900 **Michael Kramer.** Seguiu-se **Rose Bernd** — sempre configurações e perspectivas das mais sombrias de sua vida. **O Pobre Heinrich** foi mesmo considerado sua obra principal da época pois oferece 'visões comovedoras de sua alma martirizada que, próxima ao desespêro, procurava encontrar uma escapatória'" (136). Não se empenhou Hauptmann em formar artisticamente o destino de personagens imaginárias, mas esforçou-se por refletir simbòlicamente seu próprio renascimento psíquico. Escolheu a forma do drama em versos, por esta exprimir com maior nitidez a idéia, cujo impacto supera neste drama a expressividade visual, a plasticidade dos caractéres. Acresce ser o assunto conhecido do público, tendo, por isso mesmo, o momento criador de manifestar-se principalmente através da imaginação.

Entre os recursos expressivos assume o elemento lingüístico a liderança. A mímica tem de submeter-se à palavra, à construção formal da peça, que poderíamos classificar como recitativa. A maioria dos gestos exerce função simbólica, de acôrdo com a situação fundamental do drama, imagem do renascimento do próprio Hauptmann. A atitude de Ottegebe combina traços terrenos e celestes, enquanto Heinrich indica, no decorrer dos três primeiros atos, o obscurecimento progressivo de seu estado anímico. Seu temperamento revela caráter

(136) — Fritz Martini, **Nachwort in Gehart Hauptmann, Der arme Heinrich,** p. 87.

cada vez mais atrabiliário, manifestado — por exemplo — através de gargalhada malsã, que adquire feições dolorosas, transformando-se quase em soluços. Essas exteriorizações servem para revelar os esforços de Heinrich para encobrir o enorme padecimento.

Ottegebe, desprovida, na peça de Hauptmann, daquele caráter infantil, que a criança de oito anos conserva em Hartmann von Aue, é menina-moça, misticamente enlevada, a viver na expectativa de tornar-se, através do sacrifício que se impôs, verdadeira santa. Mas seu fanatismo, à busca da recompensa celeste, transforma-se, com o correr do drama, em amor terreno. Hauptmann emprega o motivo do sono profundo e, portanto, do afastamento da vida real, para extasiar Ottegebe e transformar a visão exclusivamente mística do mundo em afirmação de seu amor terreno: "Heinrich — agora experimento a doce morte!" (137).

Ambas as concepções se completam, "pois o **eros**, no qual se fundamenta o encontro entre Heinrich e Ottegebe é, desde o início, reflexo de atuação divina, correspondendo à concepção de Hauptmann, que o encara como fôrça determinante, sobrehumana, a apoderar-se do indivíduo e a dirigí-lo com a fôrça do destino. A cura através do amor é compreendida como conseqüência do desejo manifestado pelo mesmo Deus que impôs o sofrimento. Assim como não existe motivo para o martírio, envia os 'três raios da graça', utilizando a menina apenas como 'mediadora' para o efeito de cura, sendo de compreender-se também como graça divina a correspondência de Heinrich ao amor de Ottegebe, impedindo o martírio no momento extremo" (138). O sofrimento atingira um ser isento de culpa e, por isso, surge aquêla indagação acêrca do **por quê** do sofrimento. Heinrich, revelando a Hartmann todo o seu desespêro, exclama no segundo ato (139):

---

(137) — **Der arme Heinrich**, V:
"Heinrich — Nun sterb ich doch den süssen Tod!" (p. 85).
(138) — Karl S. Guithke, **op. cit.**, p. 101.
(139) — Enganou-se Karl S. Guthke (**op. cit.**, p. 100) ao transferir os versos em questão para uma cena "em que Heinrich medita, na solidão, sôbre o seu destino. Em verdade ocorrem no segundo ato, durante o diálogo com Hartmann.

"Onde encontro o caçador que assim me castigou,
para que possa realmente enfrentá-lo?" (140).

O gesto na linguagem, provando a agitação imensa que se apoderara de Heinrich e que, mais tarde, o faz voltar à metáfora de caçador (141), concentra-se logo depois, ao dar a Hartmann o conselho de evitar a sua proximidade:

"Mas agora (...) amigo, foge! Foge! Foge, digo!
Sacode o pó dos teus sapatos e foge!
E se alguém quiser reter-te, segurando-te pelas vestes,
deixa-as em suas mãos
e foge! Foge!" (142).

O pavor ante a doença, o asco e o desespêro decorrentes, tudo é revelado por êsses versos. O desânimo resultante do tremendo castigo que está a sofrer e cujas razões desconhece, leva a um paroxismo de sofrimento e descrença geral. Sentindo-se isento de culpa, o padecimento lhe parece uma ironia dos céus, e assim continua, cada vez mais irado, a exclamar:

"Digo-te, foge! Não voltes o olhar e foge!
Não me toques e foge! Não me toques!
Pois tão abençoado fui pelos céus,
que vomito desgraça por onde quer que ande!
Tão heróico sou, que os heróis fogem
diante de minha mão desarmada! O contacto da mesma
traz conseqüências mais funestas do que a própria morte.
.....
Toma da acha ou da tua espada invertida;
o que tiveres à mão, toma e me derruba,
redimindo-me; e vós de mim sereis redimidos!" (143).

---

(140) — **Der arme Heinrich**, II:
"Wo ist der Jäger, der mir das getan,
dass ich ihn könnte stellen?!" (p. 34).

(141) — **Idem**, IV:
"Tu (Deus) (...)caçador malèvolamente astuto..."
(Du... ein boshaft schlauer Jäger" — p. 62).

(142) — **Idem**, II:
"Jetzt aber (...) Freund (...) flieh! sag ich, flieh!
Schüttle den Staub von deinen Schuhen, flieh!
Und wenn dich jemand am Gewand will halten,
so lasse dein Gewand in seiner Hand
und fliehe, fliehe!" (p. 36).

Hauptmann não apenas impregnou a apresentação da história do pobre Heinrich com sua personalidade, como também modificou a época dos acontecimentos, sendo o herói apresentado como elemento de confiança do Imperador Frederico II, com o qual teria visitado a Sicília e empreendido a Cruzada (1228). E', portanto, situado em período histórico colorido, atraente, emocionante, o que faz parecer ainda mais violenta a queda dos cumes da felicidade e da fama ao abismo da desgraça e do repúdio geral. Heinrich sente-se impelido à mais negra miséria por destino aparentemente insensível; condenado sem culpa, surge o problema da teodicéia; o desespêro provoca desatinado desafio àquêlas fôrças superiores que transformam o indivíduo em vítima indefesa, impotente e miserável. Para transmitir a revolta íntima, a linguagem gesticulante adquire fôrça inaudita. Assim no trecho seguinte, focalizando a disposição de Heinrich no momento em que, cavando o que destina para sua própria cova, recebe a vistita do padre Benedikt, desejoso de consolá-lo e reconduzí-lo à Fé:

"Benedikt: Levantai-vos, senhor. Ou senão,
permití que me ajoelhe a vosso lado,
e ambos elevemos o coração Àquêle
que existiu, existe e sempre existirá.
Heinrich: Êle eleva! Não tu ou eu!
Fá-lo de acôrdo com Sua disposição momentânea,
e não porque choramingas ou assim o cres!
Se por outro motivo fôsse, seria comovido por mãos
que, retorcendo-se, lhe exibem unhas fendidas,
rostos carcomidos, desprovidos de lábios,
procurando-O de vazias órbitas dos olhos,
com línguas balbuciantes, em vão se esforçando
para formar a palavra que O designa;
Mongezinho, se assim fôsse, um paraíso
seria esta terra, seríamos deuses, ou Deus, o Senhor,
não teria morrido apenas uma vez de tanto sofrimento —

(143) — **Idem, ibid.:**
"Ich sage, flieh! Sieh dich nicht um und flieh!
Rühr mich nicht an und flieh! Rühr mich nicht an!
Denn ich bin so beglückt vom Himmel worden,
dass ich Verderben spei'n muss um mich her!
Ich bin ein solcher Held, dass Helden laufen
vor meiner unbewehrten Hand: Berührung
von ihr bringt Schlimmeres als den Tod.

não, dez, cem vêzes! — e estaria a jazer
no ataúde esquecido dêste mundo.

Benedikt: Deus vive, senhor. Acreditai no que vos digo.
E se quiserdes realmente procurá-lo...

Heinrich: Vens para dizer-me que Êle vive?
Bem, agradeço-te. Mas vai embora, pois o que dizes,
vê, aqui no silêncio o descobri
sòzinho, por mim. Sei, sei que vive!
E realmente esteve aqui, antes que um monge
aparecesse para afugentá-lo. Sim, pois é assim!
Embora descrente sacudas a cabeça,
Deus esteve e está comigo. Mas êste Deus
destrói os olhos que O vêem, despedaça
o coração desejoso de amá-lo e verga
os braços das crianças que para Êle se elevam,
e onde Êle passou, o que por vêzes ouve quem tem ouvidos,
são gargalhadas de escárneo!
(com riso selvagem)
Deus dá gargalhadas! gargalhadas!" (144).

. . . . . .
So pack ein Scheit, dein umgekehrtes Schwert,
was dir zur Hand ist, nimm und schlag mich nieder!
Erlöset mich und euch von mir zugleich!" (pp. 36-37).

(144) — **Idem**, III:
"Benedikt — Erhebt Euch, Herr! Wo nicht,
so lasst mich mit Euch knien und lasst uns beide
zu dem die Herzen erheben, der da war
und ist und ewig sein wird.
Heinrich — Er erhebt!
Nicht du! Nicht ich! Nach Laune tut er's, nicht
um Winselns willen, nicht nach deinem Kopf!
Tät' er's um anderes, rührten Hände ihn,
die, ringend, ihm gespaltene Nägel zeigen,
zerfressene Angesichter, lippenlos,
die ihn aus leeren Augenhöhlen suchen,
lallende Zungen, die vergeblich sich
bemühn, das Wort zu formen, das ihn nennt:
Mönchlein, so wär' ein Eden diese Erde,
wir wären Götter, oder Gott der Herr
wäre nicht einmal nur aus Leid gestorben —
nein, zehnmal! hundertmal! — und läge tot
in dem vergessenen Sarge dieser Welt.
Verstehst du das?
Benedikt — Gott lebt, Herr! Glaubet mir.
Und wo Ihr nur ihn wolltet wahrhaft suchen...
Heinrich — Du kommst, um mir zu sagen, dass er lebt?
Gut! Habe Dank und geh: denn was du sagst,

Eis um tema que surge com muita freqüência nas tragédias de todos os idiomas e todos os tempos ,manifestando o trágico destino do homem, entregue inapelàvelmente a fôrças a que não há fugir. Entretanto, graças à apresentação expressiva, conseguiu Hauptmann caracterizar o estado de ânimo do seu herói de forma tão plástica, que não hesitamos em considerá-la modelar no gênero (145). A fôrça de argumentação de Heinrich, cujo sofrimento chega às raias do desvario, a debilidade do padre ("embora descrente sacudas a cabeça") e o impacto das últimas palavras ("o que por vêzes ouve quem tem ouvidos, são gargalhadas de escárneo!") revelam a angustiosa experiência do próprio Hauptmann ,a consciência do homem, exposto a sofrimentos inconcebíveis, isolado entre os seus semelhantes. A temática desta peça, assim como das suas demais tragédias, possui validade geral, e se somos conduzidos no último ato a uma conclusão positiva, isto se verifica, porque à fôrça do amor cabe desta vez a supremacia.

A expressão encontra o meio mais propício no monólogo que, em determinados momentos, se estende por páginas a fio;

---

sieh, hier im Stillen hab ich es ergründet,
allein für mich. Ich weiss, weiss, dass er lebt!
Und wahrlich, er war bei mir, eh ein Mönch
kam und ihn hier vertrieb. Ja, ja, so ist's!
Obgleich du deinen Kopf ungläubig schüttelst:
Gott war und ist bei mir. Doch dieser Gott
zerstört das Auge das ihn sieht, zerreisst
das Herz, das ihn will lieben, und zerknickt
die Kindesarme, die sich nach ihm strecken,
und was der hört, wo er vorüberschritt,
manchmal, wer Ohren hat — ist Hohngelächter!
(Mit wildem Lachen)
Gott lacht! Gott lacht!" (p. 45).

(145) — "Desde a antigüidade clássica, quando demonstravam a futilidade dos esforços e das atividades terrenas perante a presença soberana e permanente dos deuses, à literatura mais recente, registram-se os deuses, que se divertem com a imperfeição do gênero humano. Shakespeare, por exemplo, se refere ao tema com as seguintes palavras: 'As flies to wanton boys, are we to the gods; // they kill us for their sport.' (**King Lear**, IV, 1, 38). E (...) Giacomo Leopardi, apresentou de forma semelhante êste confronto: 'Forse i travagli nostri, e forse il cielo // I casi acerbi e gl'infelici afetti // Giocondo agli ozi suoi spettacol pose?' (Canti, I, 28)" (**O Trágico na obra de Büchner**, p. 54).

realidade não invalidada pelo fato de duas ou mais personagens usarem da palavra. Trata-se, então, de uma mesma idéia, desenvolvida por figuras diversas, de um "monólogo com papéis distribuídos". Não existe pergunta e resposta, afirmação e réplica, acusação e defesa, discursos recíprocos, características constantes do diálogo. As frases seguem uma à outra e o adversário perene é o destino ameaçador. Nota-se isto nesses "monólogos com papéis distribuídos", no segundo ato entre Gottfried e Hartmann e, depois, entre Hartmann e Heinrich; no terceiro ato entre Benedikt e Heinrich; no quarto ato entre Ottegebe e Benedikt, entre êste e Heinrich e dêste com Ottegebe e, no último ato, o relato de Heinrich e as exclamações finais de Ottegebe ,ilustrando sempre o entrelaçamento do destino de ambos, devido à decisão do sacrifício recíproco. Realmente se torna aparente a evolução dos dois caracteres através da cuidadosa análise dos monólogos, assim como do reflexo dêstes, observável nas outras figuras do drama ,cuja função é expletiva e explicativa, sem possuirem entrelaçamento dramático próprio.

Heinrich, subjugado pelo sofrimento, é atirado de alturas sociais e éticas a abismo que parece escancarar-se mais e mais. Perde a fé e o amor-próprio, não conseguindo desviar seu pensamento da idéia fixa de uma cura, cada vez mais problemática. Ottegebe, a "pequena santa", disposta a oferecer a vida para que Heinrich se restabeleça, percorre o caminho em sentido oposto e, assim, se eleva a regiões, que poderíamos chamar de extra-terrenas. A fé inspira-lhe visões, premonitórias e, a despeito das cautelosas advertências do padre Benedikt, deduz da própria disposição ao sacrifício a possibilidade da rendenção de Heinrich.

No quarto ato torna a ver seu amo idolatrado, em encontro que pressente fortemente:

> "Êle virá! Hoje! Com certeza!
> Eu sei. — Ouve, ontem à meia-noite
> acordei com algo semelhante a altos brados
> chamando... dizendo: Acordai, vosso Senhor
> se aproxima!
> .....

Tentação! pensei eu. Os sentidos
quase perdi, horrorizada. O ar
estava prenhe de gritos, berros, gargalhadas,
latidos; de lobos parecia proceder a ofegante
respiração dos ventos, quente e repugnante!
E então... pretendi fugir, salvar-me,
refugiar-me, agarrar-me ao teu peito, a êste altar,
ali... então... com as mãos cobri
os olhos, assim. A despeito disto vi tudo
claro e translúcido, tal como vejo agora a ti.
A mim mesma vi; meu cadáver, desnudo,
carregado em horripilante triunfo." (146).

Encontro e união do conde e da menina, acontecimento que o espírito exaltado desta anteviu e pelo qual ansiou, comparando-o a uma "unio mystica", constituem o ápice da ação dramática e alcançam, realmente, o máximo em expressividade, tornando ainda mais densa a atmosfera, tal como evidenciado em trechos semelhantes ao acima-citado, onde a linguagem gesticulante domina, soberana. Hauptmann percebeu a necessidade de indicar ,através da palavra, o que a própria representação era incapaz de mostrar, isto é, o preparo de Ottegebe à consumação de seu sacrifício, e o milagre de cura e amor, no momento em que a vida da menina estava ameaçada pela faca do médico. A tentativa de oferecer ao público tais eventos no palco

---

(146) — **Der arme Heinrich**, IV:
"Er wird kommen! Heut! Gewiss!
Ich weiss es. — Sieh, gestern um Mitternacht
erwacht' ich wie von einem lauten Rufen,
das rief... das sagte: Wachet, euer Herr
ist nahe!
.....
Versuchung! dacht' ich. Doch vergingen mir
die Sinne vor Entsetzen fast. Die Luft
ward mit Geschrei erfüllt, Gekreisch, Gelächter,
Gebell; des Windes wilder Atem schien
von Wölfen, heiss und ekel, ausgestossen!
Und dann... ich wollte fliehn, mich retten, mich
an deine Brust, an diesen Altar klammern:
da... dann... Die Hände presst' ich mir
vor beide Augen: so! und dennoch sah
ich alles hell und klar, wie ich dich sehe.
Mich selber sah ich, meinen Leichnam, nackt,
mit scheusslichem Triumph dahingeführt..." (p. 59).

teria materializado a transformação psíquica, descrita no ato final. O mistério da existência se revelou a Heinrich e Ottegebe pelo amor, cuja reciprocidade se verifica a partir do fim do quarto ato, carregado de atmosfera mística, quando — na capela — vendo Heinrich contorcer-se no chão em chôro convulsivo — Ottegebe o beija na testa. A visão assume aspecto sobrenatural; Heinrich eleva os olhos em êxtase e o próprio padre se ajoelha diante do fascínio da aparição. Ottegebe confirma então a sua decisão de dirigir-se a Salerno para salvar o conde, balbuciando êste, fora de si,

> "Sigo-te, donzela,
> quer que me leves à vida ou à morte,
> à grade de suplício de São Lourenço
> ou à fogueira de São Policarpo.
> Ao teu lado rir-me-ei de qualquer verdugo,
> e, como tu mesma, serei testemunha e mártir de tua palavra." (147).

A redenção pelo **eros**, tema a exercer fascínio constante sôbre Hauptmann, vem a tornar-se acontecimento religioso e psicológico, o que Hartmann exprime no último ato, ao dizer:

> "O que divino pareceu, divino continua sendo,
> pois o amor é — divino ou terreno — sempre o mesmo!" (148).

Trata-se de manifesto humano, abarcando Hauptmann "os pólos, mais distanciados da existência com notável percepção ao escrever um drama que, na luta pelo domínio da forma e pelo impacto e brilho da linguagem, figura entre as suas mais categorizadas produções" (149).

---

(147) — **Idem, ibid.**:
"Jungfrau, wohl, so folg ich dir.
Führ mich ins Leben, führ mich in den Tod,
zum Rost des heiligen Laurentius,
zum Scheiterhaufen Polykarps: ich will
jedweden Henkers lachen, dir zur Seite,
wie du, und deines Wortes Blutzeuge sein!" (p. 70).

(148) — **Idem**, V:
"Was himmlich schien, ist himmlisch, und die Liebe
bleibt — himmlisch, irdisch — immer eine nur." (p. 73).

(149) — Fritz Martini, **op. cit.**, p. 94.

6) **Ciclo lendário-mítico**

E Pippa dança, trabalho dramático que o Autor classificou como "lenda da região das vidrarias", caracterizará uma série de peças, nas quais traços lendários são entrelaçados com feições do mais absoluto realismo, recurso através do qual Hauptmann alcança efeitos muitas vêzes desconcertantes (150). Escrita em fins de 1905 em Berlim, e levada à cena já em janeiro do ano seguinte, intrigou os espectadores inicialmente o enunciado enigmático e a forma invulgar do drama. Contudo conquistou **E Pippa dança,** passados alguns anos, os palcos alemães e provou ser verdadeiro arauto no seu campo quando, com a radical mudança do gôsto preponderante, passou a figurar entre as obras mais populares do Autor (151).

O próprio Hauptmann a definiu como lenda, mas, tratando-se de mais um ciclo em cuja denominação fazemos entrar o elemento lendário, consideramos oportuno apontar as distinções entre o grupo presente e o anterior e designar aquilo que entendemos por **lenda.** A lenda é, originàriamente, a forma mais primitiva da narração, que tenta explicar, em sentido geralmente sobrenatural, acontecimentos reais da natureza ou da vida humana que, de outra maneira, não seriam entendidos por indivíduos de nível cultural modesto. Êste mundo da lenda é dominado pela causalidade do milagre e da magia, mas — e eis a sua bi-dimensionalidade — suas raizes se encontram no mundo real (152). Os eventos podem ocorrer a qualquer momento, e os heróis são, indistintamente, pessoas de qualquer categoria social, vivendo em época passada, atual ou imaginária. A saga ou lenda histórica, entretanto, baseia-se em acontecimentos ou personagens de momento específico, sendo assim determinado o momento da ação. Além disso, poderíamos acres-

(150) — **O Sino Submerso** (1896), **Elga** (1905), **E Pippa dança** (1905), **Indipohdi** (1919), **Veland** (1925) são peças assim agrupadas, embora não sejam animadas por idêntico espírito de criação.

(151) — Cf. KG, p. 156, que enfeixa diversas apreciações contemporâneas dos primeiros espetáculos, e algumas de época posterior.

(152) — A respeito desta peça diz H. H. Borcherdt, **in op. cit.**: "A cena lendária procede da realidade." (p. 404).

centar que, enquanto na lenda o milagre e a magia dominam soberanos, na saga são muitas vêzes nada mais do que complementos, a exaltar os heróis ou ressaltar os acontecimentos retratados.

E Pippa dança, segundo Rudolf Alexander Schröder "a obra prima das obras primas" (153), liga-se ao grupo anterior através do tema do eros. Hauptmann, interrogado a respeito do sentido subjacente, predominante nesse drama, respondeu tratar-se da "união do gênio alemão, na figura de Michel, com o ideal da beleza meridional, encarnado por Pippa" (154) e da simbolização da procura interior; sendo o tema aparente mero pretexto "(155). E, realmente, a ação deve ser entendida simbòlicamente, tal como as personagens em si. Pippa representa o "eterno feminino"; o velho Huhn simboliza a fôrça elementar da natureza; o diretor é um indivíduo bafejado pela fortuna, sempre à procura de novas satisfações para os seus gostos extravagantes; a Michel cabe o papel da juventude romântica e idealista, mas cega e impulsiva; enquanto Wann exprime os ideais do comedimento e da renúncia (156).

---

(153) — Apud Wolfdietrich Rasch, **Gerhart Hauptmann. Und Pippa tanzt, in Das deutsche Drama**, II, p. 186.

(154) — Fritz Enders, **op. cit.**, p. 35.

(155) — Joseph Chapiro, **Gespräche mit Gerhart Hauptmann, in KG**, p. 156.

(156) — Vejamos o que Gerhart Hauptmann afirmou a respeito das interpretações dadas a esta peça em 1937 **in Die Kunst des Dramas:**

"Deutungen und Erklärungen können das Mysterium einer echten dramatischen Schöpfung nicht auflösen, und sie sollen es nicht. Man kann es ebensowenig auf verstandesmässige Formeln bringen als eine musikalische Symphonie.

Der Deutungsmöglichkeiten aber gibt es unendliche. Damit hätte man aber nur wieder und immer wieder Teile in der Hand. So zum Beispiel: in jedem Wann lebt ein Huhn und ein Hellriegel. Es lebt natürlich auch Pippa, ja selbst der Direktor in ihm. Alle diese Wesenhaftigkeiten sind gegeneinander anziehend und abstossend. Dies kann einem während des Hörens und Sehens einen Augenblick durch den Kopf schiessen, wie man etwa den versteckten Goldfaden in einem Gewebe aufblitzen sieht. Oder man hört den "Jumalai"-Schrei. Der unverstandene Schrei eines Tieres, in dem Freude, Staunen, Qual, Sehnsucht und höheres Wissen zur Einheit geworden sind. Man fühlt, versteht plötzlich etwas davon, wie der Sohn der Obstfrau Hellriegel." (p. 111).

Observando o conteúdo do drama, e atentando superficialmente no desenrolar dos acontecimentos, parece **E Pippa dança** nada mais que um conglomerado de momentos curiosos, um entrechoque de elementos reais e fantásticos. Atmosfera de estalagem impregna o início da peça, em autêntica apresentação realista e, também nos outros atos, é possível encontrar sempre uma explicação para eventos aparentemente miraculosos. "Questionar a razão da nomenclatura de 'lenda', dada à peça, é justificável, pois percebe-se no primeiro ato um mundo muito real, esboçado com traços firmes, fortes e intensos (...) E' bem verdade que nos atos seguintes regride a extensão dêsses reflexos da realidade e, ao mesmo tempo, o seu caráter compacto..." (157). Mas também no segundo ato procura-se em vão o elemento maravilhoso, verificando-se que o aspecto lendário, dentro da acepção dada acima ,existe "apenas do ponto de vista representado por Michel, conservando, portanto, caráter bastante subjetivo" (158). Quando Michel penetra na cabana de Huhn, começa a tocar sua ocarina, esperando evocar assim a "pequena ninfa dos cabelos de fogo". Para espanto seu, vê Pippa surgir e, depois de passar por momentos de total incredulidade diante daquilo que considera uma aparição miraculosa, convence-se de que realmente se trata da menina. De acôrdo com seu espírito, povoado de figuras românticas e acontecimentos sobrenaturais, principia a tratá-la como uma "princesa" que teria sido arrebatada por um "dragão". "Sente-se como se estivesse no mundo da lenda, mas Pippa fá-lo voltar decididamente à realidade: 'tais dragões de fogo nem existem!' diz ela. Rejeita expressamente o mundo lendário: 'Só dizes incongruências!' reclama" (159).

Os dois fogem até a misteriosa residência do velho Wann, o qual se mostra decidido a enfrentar Huhn, que os seguira de perto. Wann, idoso e sábio habitante dos cumes da montanha, parece personagem misteriosa, lendária. Conhece o caminho

---

(157) — Wolfdietrich Rasch, **Gerhart Hauptmann. Und Pippa tanzt, in Das deutsche Drama,** II, p. 187.
(158) — Horst Engert, **Gerhart Hauptmanns Sucherdramen,** p. 36.
(159) — Wolfdietrich Rasch, **Gerhart Hauptmann. Und Pippa tanzt, in Das deutsche Drama,** II, p. 187.

que conduz da obscura prisão terrena ao esplendor da liberdade incondicional e, personificando a oposição à fôrça bruta, irracional, elementar ,consegue derrotá-la, tornando-se um símbolo para a vitória final da sabedoria, da renúncia, do comedimento, daquela virtude que o mundo medieval considerava suprema, a **mâze** (160). Mas a esperança de a vitória ter sido definitiva logo se desfaz, encarregando-se a própria Pippa de destruir o triunfo de Wann. Também ela representa parcela da natureza elementar, em muito semelhante à fôrça pela qual se sente perseguida. Em dado momento resolve aceder aos pedidos de Huhn o qual, embora alquebrado, insiste no reinícia da "dança", isto é, no retôrno à existência primitiva. Wann advertira Pippa contra êste passo, mas o impulso elementar prova ser mais forte. Começa a dançar, entregando-se assim à vida representada por Huhn. Para ela já não há redenção senão na morte, e esta a reclama, assim como chama a si o seu par, o velho Huhn. Enquanto isso, parte o jovem Michel, cego e iludido, em busca de novos reinos de sua imaginação. "A dança é o elemento primitivo, anterior à linguagem", afirmou Hauptmann certa vez a Behl, e em **E Pippa dança** encontramos a dramatização desta idéia (161).

A roupagem lendária, dada à peça, é o elemento que contribui para confundir o leitor, principalmente nos dois últimos atos. Hauptmann estudara exaustivamente o mundo das lendas relacionadas com a Silésia, alimentando desde 1897 planos de apresentá-lo em **Kynast**, projeto dramático, ampliado um ano depois nos esboços da trilogia **Walenzauber**, onde surge o

---

(160) — Erwin Theodor Rosenthal, **Apogeu da Lírica Medieval Alemã. Walther von der Vogelweide:** "Mâze, eis aí uma difícil expressão, cujas formas correspondentes em alemão moderno, **Mässigkeit, Bedachtsamkeit**, indicam apenas imperfeitamente a profundeza de sentido do têrmo medieval." (p. 42).
Johannes Bühler, por seu lado, compara a **mâze** à **sophrosyne** dos gregos e diz na sua obra **Die Kultur des Mittelalters:** "**Sophorosyne** bedeutet nicht nur Verstand und Klugheit, sondern wie die **mâze** auch Mässigung, Anstand und Sittlichkeit." (p. 180).

(161) — Apud Hans Heinrich Borcherdt, **op. cit.**, p. 399.

(162) — Felix A. Voigt, **Das Kynast-Fragment, in Gerhart Hauptmann-Jahrbuch**, vol. 1, p. 135.

elemento meridional. Já "se reconhece a célula primitiva de **Pippa**" (162). Os estudos das lendas são intensficados depois de 1900, o que é possível verificar mediante análise do fragmento de romance **Der Venezianer,** parte do qual foi pela primeira vez publicada em comemoração ao centenário do poeta e acompanhada por elucidativa análise de Hans-Egon Hass, que atualmente se destaca como editor da **Centenar-Ausgabe** (163). Ali surge Tagliazoni, fala-se em Pieve di Cadore, é mencionado um velho sábio (embora o nome de Wann não apareça uma única vez) e existem referências a gôndolas, que voltariam na peça, escrita dois anos depois. "O começo do primeiro relato de **Der Venezianer** foi perdido. O manuscrito conservado tem início com a descrição de uma cena, que corresponde inteiramente à situação dramática inicial de **E Pippa dança,** a visita do diretor da vidraria a uma estalagem retirada ,entre a cadeia de montanhas, feita após uma cavalgada de várias horas pela floresta. Existindo relação tão íntima entre o fragmento do drama, chama atenção o fato de mesmo aqui faltar a figura de Pippa, e de, no episódio veneziano, ter seu lugar sido tomado por personagem totalmente diferente, uma mulher sensual, loura ,forte, aproximável talvez do 'eros maternal'. Um germe da figura de Pippa, mesmo na analogia de sua origem com a taça frágil, poderia ser reconhecido porém, na metáfora que representa os objetos dos instintos eróticos sempre despertos do diretor. 'Onde quer que nas cabanas isoladamente espalhadas pela encosta, alguma flor da montanha abrisse seu jovem cálice aos primeiros raios solares, êle se apresentava imediatamente...' Essa caracterização de meninas em flor aproxima-se bastante da figura de Pippa. No drama se afirma que era como 'uma flor sôbre haste flexível, igualmente perfumada e igualmente frágil..." (164).

Veneza é objeto de "viagem de sonhos" (Hellriegel), embora a ação se desenrole no **Riesengebirge,** nas proximidades do torrão natal de Huptmann, sendo o ambiente determinado

(163) — Gerhart Hauptmann, **Aus des Lebensgeschichte des Venezianers,** pp. 7-20, e Hans-Egon Hass, **Die grosse venezianische Phantasmagorie, in Jahresring** 62-63, pp. 21-43.

(164) — Hans-Egon Hass, **idem,** pp. 27-28.

pela indústria vidreira e seus profissionais. E também aqui surge um elemento de ligação com a Itália, pois antiga lenda afirma ser a fabricação de vidros, tal como introduzida nessa parte da Alemanha, originária de Murano. Pippa ,a heroína principal, é menina-moça, idade em que o Autor apresenta freqüentemente as suas personagens femininas (Helene, Ida, Hannele, Rautendelein, Ottegebe ,etc.) e oferece imagem de formosura e encanto, simbolizada na beleza de taça cintilante. Sua origem, tal como a das mais belas taças, é Murano; sua mãe nasceu em Pieve di Cadore, terra de Ticiano, cujos célebres quadros, realçando a formosura das mulheres italianas, aparecem redivivos na imagem de Pippa. As quatro personagens masculinas principais, encarnando quatro tipos opostos e quatro atitudes existenciais, sentem-se poderosamente atraídas por êste "ideal da beleza meridional".

A ilustração dêsses quatro tipos humanos é facilitada também pelo fato de "cada uma das personagens caracterizar-se por determinado ritmo, determinada melodia lingüística e gesto expressivo especial, isolando e tornando mais específica a sua constituição. O diretor não é capaz de ocultar a dicção berlinense, Huhn fala um silesiano rudimentar, Hellriegel externa-se em curiosa mistura de expressões populares e chavões românticos, enquanto Wann domina linguagem altamente espiritualizada e serena..." (165). Eis o que Borcherdt afirma, abordando o ponto nevrálgico de nosso estudo, e ressaltando a função dos recursos expressivos.

No tocante a tais recursos, encontramos também no citado trabalho de Wolfdietrich Rasch interessante exposição. "A dança", diz êle, "era silenciosa: uma expressão de fôrça primitiva, anterior à linguagem. O sonho, por seu lado, forma-se em palavras, mas trata-se necessàriamente de um idioma versificado, que — neste lugar — desaloja a prosa dramática. Esta linguagem encontra-se preparada na cadência rítmica, claramente sentida, da prosa, especialmente na de Wann. Muitas vêzes se compõem, como que instintivamente, de unidades rítmicas de quatro 'ictus', avivadas sempre por uma figura datíli-

(165) — Hans Heinrich Borcherdt, **op. cit.**, p. 401.

ca. Fàcilmente poderiam ser divididas em versos ,tais como:

> Er wandelt nacht, also weck ihn nicht!
> Sonst lässt er Gabel und Messer fallen,
> Stürzt tausend Meter hoch in die Luft
> Und bricht sich womöglich Hals und Beine. Ou:
>
> Wer weiss, was du für ein Vogel bist!
> Vielleicht einer, der auszog, das Gruseln zu lernen:
> Dann hab' nur Geduld, du lernst es schon noch." (166).

Da mesma forma cabe relevância à pantomima, assim nos movimentos da dança, ou quando Wann, dispondo de "misteriosos" poderes (167), bate palmas três vêzes seguidas, fazendo Pippa surgir "como por encanto". A morte dela e de Huhn é, da mesma maneira, indicada mìmicamente através de gestos do velho "coribante", como Huhn é chamado por Wann, ao esmagar em suas mãos taça veneziana do mais nobre cristal (168):

> "Com o tinir de vidro quebrado, Pippa estremece, notando-se repentina rigidez (...) Cambaleia e Wann a segura em seus braços. Morreu." (169).

Êste símbolo da morte de Pippa é especialmente feliz. Seu assassínio, por meio de alguma arma, teria rompido a atmosfera misteriosa e fantástica da peça. Serviu-se Hauptmann, em vez disto, de motivo lendário, conhecido em muitos matizes, e que os gregos, por exemplo, revelam através da caça caledônica (170). Rasch interpreta a morte de Pippa como prova de que a "fôrça dionisíaca venceu o espírito apolíneo" (171), e observa a respeito dêsse momento culminante:

(166) — **Apud** Wolfdietrich Rasch, **Gerhart Hauptmann. Und Pippa tanzt, in Das deutsche Drama,** II, pp. 201-202.
(167) — Mais tarde explicados racionalmente, ao revelar que observara Pippa e Michel pelo telescópio.
(168) — Os coribantes eram monges da deusa Cibele, da Ásia Menor; destacavam-se pelo entusiasmo dionisíaco com que realizavam o serviço religioso.
(169) — **Und Pippa tanzt,** IV: "Die Scherben klirren. Pippa durchzuckt es, und eine plötzliche Starre befällt sie (...) Sie wankt, und Wann fängt sie mit den Armen auf. Sie ist tot." (p. 61).
(170) — Cf. Horst Engert, **op. cit.**, p. 41.
(171) — Wolfdietrich Rasch, **Gerhart Hauptmann, Und Pippa tanzt, in Das deutsche Drama,** II, p. 204.

> "Intensificando-se reciprocamente, entrosam-se os motivos expressivos. (...) A linguagem, a mímica e a música colaboram para a constituição dêsse momento dionisíaco." (172).

A fôrça bruta destruíu a mais delicada expressão de beleza, e vemos, ao longo da peça, o modo pelo qual Hauptmann entrosa funções lendárias ,alegóricas e realistas, de forma quase indistinguível, na mímica das figuras principais .O impacto dos recursos expressivos de que reveste sua linguagem é, por seu lado, ainda mais sensível. "O essencial é o inexprimível, que repercute nas palavras, o enigmático, o inconcebível das figuras, do acontecimento, da atmosfera, o entrelaçamento da percepção física e do irracional, a realidade do irreal" (173).

Huhn, representando a natureza primitiva, é caracterizado como indivíduo pouco sociável. Eis como vem descrito:

> "Não conversa com uma pessoa sequer, mas em casa tem uma gralha, e com ela fala o dia inteiro." (174).

Realmente, até o momento do assassínio de Tagliazoni, diz apenas duas frases, ambas provando concentrar-se o seu pensamento na pessoa de Pippa. No primeiro caso acrescenta ao relato do diretor, acêrca do sonho que êste tivera com a menina:

> "Também já sonhei com ela" (175)

e logo em seguida, abordando tema que viria a ser tão importante, dirige-se a Pippa com as palavras:

> "Voltamos a dançar, pequenino espectro?" (176).

---

(172) — **Idem, ibid.**, p. 206.
(173) — Wolfgang Kayser, **Gerhart Hauptmann, in Neophilologus,** XVIII, p. 186.
(174) — **Und Pippa tanzt,** I: "Mit an Menscha red't a ni, oaber anne Dohle hot 'r daheeme, und mit der spricht 'r a ganzen Tag." (p. 10).
(175) — **Idem, ibid.**: "Vo dar hoa iich o schunn Träume gehott." (p. 12).
(176) — **Idem, ibid.**: "Wullen m'r wieder tanza, kleener Geist?" (p. 13).

No segundo ato, na choupana de Huhn, a mímica de Pippa revela indizível terror ,e ela "conserva-se em posição de defesa", o que faz com que Huhn, desejoso de ter a menina perto de si, mas decidido a não melindrá-la e nem ferí-la, exclame com suprêsa:

> "Assim não vai! E então? — Diz alguma coisa! — não te machuques nas paredes! — na minha casa tudo é bom, lá fora ronda a morte, à espreita! (...) Não te ofenderei! Nem encosto a mão em ti, menina! Mas aqui tens... aqui precisas ficar." (177).

A resposta de Pippa a tudo isto revela seu desespêro, seu terror:

> "O santa Madre, madre di dio! O madre Maria! O santa Anna! O Maria, madre santa!" (178).

Pouco depois toma coragem, pelo menos a ponto de solicitar a Huhn a sua libertação em exclamações inteligíveis:

> "Pippa: Huhn, velho Huhn, deixai-me ir embora! Conheço-vos, sois o pai Huhn! O que me aconteceu? Por que me encontro aqui, na vossa casa?
> Huhn: Porque as coisas são assim neste mundo.
> Pippa: Quais coisas são assim? O que pretendeis dizer?
> Huhn: O que a gente não tem, precisa pegar!" (179).

, "O que a gente não tem, precisa pegar!", eis a "moral de gorila" (180) do velho Huhn, a solução que seu instinto primitivo encontra para os problemas da vida. Sua fôrça bruta acabará por esmagar Pippa, o frágil símbolo da beleza, e isto apesar da

---

(177) — **Idem**, II: "Aso geht's nich! Nu? — sprich a Wort! — zerstoss dich nich an a Wända! — bei mir iis's scheen, draussen lau'rt d'r Tod! — (...) Ich greif dich ni oa! ich rühr dich ni oa, Madla! Ock bei mir musste... ock bei mir bleib'n." (pp. 24-25).

(178) — **Idem, ibid.**, p. 25.

(179) — **Idem, ibid.**: "Pippa: Huhn, alter Huhn, ach lass mich doch fort! Ich kenn' Euch ja doch: Ihr seid Vater Huhn! Was ist denn passiert? Weshalb bin ich denn hier bei Euch?
Huhn: Weil's eemal asu muss gehn ei der Welt.
Pippa: Wass muss so gehen? Was meint Ihr denn?
Huhn: Was enner ni hat, das muss a sich nahma!" (p. 26).

(180) — Horst Engert, **op. cit.**, p. 37.

imensa paixão que nutre por ela, e cujo contacto mais leve o faz estremecer emocionado, tal como acontece no segundo ato, quando a menina, a fim de reforçar o pedido de libertação, roça de leve com os lábios a sua mão:

> "Não me toques, não, senão o meu coração me despedaça!" (181).

Tipo oposto a Huhn é Wann, o sábio da montanha. Sua visão do mundo, que "encarna a dignidade, a superioridade intelectual, a ordem através do comedimento, a que chegou graças à sabedoria.....", é focalizada através da imagem da joaninha, exposta ao diretor:

> "Êste insetozinho sôbre o meu dedo não pressente nem a mim e nem a Você. Entretanto existimos, assim como o mundo em tôrno, o que a joaninha, restrita à sua esfera, não pode perceber. O nosso mundo se situa muito além dos seus sentidos. Imagine o que existe além dos nossos! — A visão, por exemplo, é ela capaz de transmitir a sensação do murmúrio do riacho ou do trovejar atrás das nuvens? Nunca viria a saber dêsses fenômenos, não fôsse a audição. E, mesmo dispondo da audição mais apurada, nunca viria a saber dos maravilhosos resplendores no firmamento!" (182).

Pippa é aparentemente atraída por Wann à sua morada por solicitação do diretor, mas quando êste — após a salvação de Michel — deseja conversar com a menina, ela não o reconhece. O poder do amor é tão grande que faz esquecer todo o resto, desconhecer tudo que não tenha alguma relação com o seu objeto. Pippa devota tôda a sua atenção a Michel, frustrando assim as esperanças do diretor:

---

(181) — **Und Pippa tanzt,** II: "Riehr mich ni an, sonste derschlägt mich mei Herze!" (p. 26).

(182) — **Idem,** III: "Das Tierchen auf meinem Finger ahnt mich nicht und ahnt Sie nicht. Und doch sind wir da und die Welt um uns her, die es, eingeschränkt in sein Bereich, nicht zu fassen vermag. Unsere Welt liegt ausserhalb seiner Sinne. Bedenken Sie, was jenseits der unsern liegt! Vermöchte Ihnen zum Beispiel das Auge zu sagen, wie der Bach rauscht und die Wolke grollt? Dass es so ist, würden Sie nie erfahren, hätten Sie nicht den Sinn des Gehörs. Und hätten Sie wieder das feinste Gehör: Sie wüssten doch von den herrlichen Lichtausbrüchen am Firmamente in Ewigkeit nichts! (pp. 39-40).

"Afinal, ainda me conheces? — (Pippa sacode a cabeça negativamente). Já não me vistes em algum lugar? — (Pippa volta a sacudir a cabeça, negando) — Não recebeste, das mãos de um bom titio, durante três ou quatro anos, doces, peças de coral e fitinhas de sêda? (Pippa nega com convicção, sacudindo a cabeça) — Bravos, é o que imaginava! Tampouco tiveste um pai, que morreu? — (Pippa volta a negar)." (183).

Aqui assistimos a entrelaçamento feliz de pantomima (os gestos físicos de Pippa) e linguagem gesticulante ("bravos, é o que imaginava!)". No quarto e último ato, em que o simbolismo se torna ainda mais denso após a morte de Pippa e a cegueira de Michel Hellriegel, vendo Wann frustrados os seu planos, recorre também êle à imagem do caçador, considerado um ser invisível, superior e vingativo, a agir de acôrdo com ignorados ditames, a constituir um elemento mítico, tal como já observamos em **O Pobre Heinrich**:

"Já sobreveiu o frio! A ardente cratera se extinguiu. O que caça o caçador? Não é, decerto, o animal que assassina! O que caça o caçador? Quem saberá responder-me?" (184).

Michel Hellriegel não percebe a própria cegueira, assim confirmando a característica mais importante de sua natureza, "que não considera o mundo externo, acreditando apenas nas visões do seu íntimo" (185). Continua monologando, postado junto à janela, acreditando ser ouvido por Pippa, de cuja mor-

---

(183) — **Idem, ibid.**: "Du kennst mich doch noch? — (Pippa schüttelt verneinend den Kopf) Hast du mich nicht irgendwo mal gesehen? — (Pippa schüttelt abermals verneinend den Kopf.) Brachte dir nicht irgendein guter Onkel während drei, vier Jahren Zuckerzeug, hübsche Korallen und seidene Bänderchen mit? — (Pippa verneint überzeugt durch Kopfschütteln.) Bravo, so hab' ich mir's gedacht! — Hast du nicht einen Vater gehabt, der gestorben ist? — (Pippa verneint)." (p. 43).

(184) — **Idem**, IV: "Es ist schon kalt! Der glühende Krater erloschen. Was jagt der Jäger? das Tier, das er mordet, ist es nicht! Was jagt der Jäger? Wer kann mir antworten?" (p. 64).

(185) — Wolfdietrich Rasch, **Gerhart Hauptmann. Und Pippa tanzt, in Das deutsche Drama**, II, p. 205.

te nem suspeita e toma por realidade a visão das paisagens mirabolantes, que sua imaginação lhe permite enxergar:

> "Pippa, olha para baixo, vês os istmos, cobertos de abóbadas douradas? E ali, o nosso palácio aquático — com degraus de ouro a levar para a sua entrada!" (186).

Mas é Wann quem lhe responde:

> "Alegra-te, então! Alegra-te com o que enxergas e, além disso, Michel, com o que desconheces!" (187).

Fingindo, em seguida ,colocar a mão de Michel na de Pippa, une os dois com as palavras:

> "Assim seja! Caso-vos! Caso-te com a sombra! Aquêle que se uniu às sombras, com elas promove o teu casamento!" (188).

Nessa atmosfera fantástica, em que se processa a dolorosa renúncia de Wann, evidencia Hauptmann uma vez mais sua mestria em ligar elementos imaginários, lendários, simbólicos à sua concepção de realidade. Só a imaginação permite a evocação dêsses reinos mágicos, por sua vez constituídos para focalizar a realidade, tal como encarada pelo Autor. Seu pensamento central, expressou-o no próprio ano da publicação de **E Pippa dança,** na introdução à primeira coletânea de sua obra dramática (Gerhart Hauptmann, **Gesammelte Werke in sechs Bänden,** S. Fischer Verlag, Berlim, 1906):

> "Todo pensamento se fundamenta numa opinião. Além disto é o pensar um debater-se e, por isso, possui caráter dramático. Qualquer filósofo, a apresentar-nos um sistema de construções lógicas ,tê-lo-á derivado de decisões, tomadas segundo o resultado dos entrechoques de vozes do seu íntimo. De acôrdo com estas reflexões, considero o drama a expressão de atividade primitiva do ra-

---

(186) — **Und Pippa tanzt,** IV: "Pippa, sieh doch nur unten, die Landzungen sind mit goldnen Kuppeln bedeckt, und siehst d... dort ist unser Wasserpalast — und goldne Stufen, die hinaufleiten!" (p. 64).

(187) — **Idem, ibid.**: "So freue dich! Freue dich über das. was du siehst, und über das, Michel, was dir verborgen ist!" (p. 64).

(188) — **Idem, ibid.**: "So! Ich vermähle euch! ich vermähle dich mit dem Schatten! der mit dem Schatten Vermählte vermählt dich mit ihm!" (p. 64).

ciocínio em elevado grau de desenvolvimento, sem levar, contudo, às decisões que interessam ao filósofo.
Desta minha concepção decorrem conseqüências diversas, a alargar infinitamente o campo do drama, muito além das dramaturgias dominantes, de tal modo que nada daquilo que se oferece aos sentidos externos ou internos possa ser excluído desta forma de raciocínio, tornada forma de arte. Isto, e nada mais desejo dizer, introduzindo a presente, primeira coletânea de meus trabalhos dramáticos; êles pretendem ser compreendidos como expressão natural de uma personalidade. De resto, êles próprios que saibam impor a sua existência, tal como vêm fazendo, por entre o amor e o ódio.

Veneza, fim de outubro de 1906." (189).

7) **Ciclo social-político.**

O presente ciclo, englobando as tragédias **Dorothea Angermann, Antes do Crepúsculo** e **Herbert Engelmann** (que Hauptmann não concluíu), revela as preocupações do Autor, entre os anos de 1924 e 1931. Como peça representativa será estudada **Antes do Crepúsculo** e, em virtude do seu caráter específico,

(189) — **Gesammelte Werke in sechs Bänden, I (Soziale Dramen), Geleitworte:** "Allem Denken liegt Anschauung zugrunde Auch ist das Denken ein Ringen; also dramatisch. Jeder Philosoph, der das System seiner logischen Konstruktion vor uns hinstellt, hat es aus Entscheidungen errichtet, die er in den Parteistreitigkeiten der Stimmen seines Innern getroffen hat: demnach halte ich das Drama für den Ausdruck ursprünglicher Denktätigkeit, auf hoher Entwicklungsstufe, freilich ohne dass jene Entscheidungen getroffen werden, auf die es dem Philosophen ankommt.

Aus dieser Anschauungsart ergeben sich Reihen von Folgerungen, die das Gebiet des Dramas über das der herrschenden Dramaturgien nach allen Seiten hin unendlich erweitern, so dass nichts, was sich dem äusseren oder inneren Sinn darbietet, von dieser Denkform, die zur Kunstform geworden ist, ausgeschlossen werden kann.

Soviel und nicht mehr will ich sagen zum Geleit dieser ersten Sammlung meiner dramatischen Arbeiten: sie wollen verstanden werden als natürlicher Ausdruck einer Persönlichkeit. Im übrigen muss es ihnen überlassen bleiben, ihr Leben, wie bisher, zwischen Liebe und Hass selbst durchzusetzen.

Venedig — Ende Oktober 1906."

já que foi concluída apenas postumamente em 1951, por Carl Zuckmayer, também **Herbert Engelmann.**

Passando em revista, de modo geral, tôda a produção de teatro de Gerhart Hauptmann, verifica-se a procedência da divisão em duas classes dramáticas, de autoria de Paul Merker. uma, de caráter idealista, que se estende desde a **Ascensão de Hannele,** com **Michael Kramer** e **E Pippa dança** até a **Tetralogia dos Atridas,** e outra, de caráter realista, desde **Antes do Amanhecer** e **A Festa de Paz** até **Antes do Crepúsculo** (190). Conforme vimos na interpretação anterior, observa-se em muitos casos uma interpenetração das duas categorias, mas a predominância de uma sôbre outra é fàcilmente comprovada, revelando Hauptmann, no período aqui abrangido, o dom de retratar a tragédia do destino humano com impacto realista ainda mais intenso do que nos dramas de sua primeira fase de produção. "Sentimos exatamente nesses dramas as causas externas a promover a transformação do estilo de Hauptmann. A ruína social e moral, em que se situava o mundo burguês nos dias da inflação alemã, assumiu para êle o aspecto de abaladora experiência" (191). Surgiram dramas que relembram a atmosfera de **Os Ratos,** constituindo uma crítica à situação contemporânea e fixando sempre no exemplo particular casos de validade geral.

Antes do Crepúsculo, eis título simbólico para o trabalho que o Autor pretendeu durante algum tempo viesse a ser sua última obra. Fecharia assim o círculo, iniciado com **Antes do Amanhecer,** e se êste fôra "a declaração de guerra... à época guilhermina, **Antes do Crespúsculo** se opunha nitidamente ao 'renascimento do Reich', tal como inspirado pela obra do nacional-socialismo" (192). Realmente sentiram os nazistas o distanciamento de Hauptmann de sua "nova ordem", publicando o crítico teatral nacional-socialista Karl-Martin Friedrich, logo depois da estréia de **Antes do Crepúsculo,** um ano antes da ascensão de Hitler ao poder, uma crônica onde afirma: "A estréia

(190) — Paul Merker, **op. cit.,** pp. 35 e seg.
(191) — Hans Heinrich Borcherdt, **op. cit.,** p. 408.
(192) — Joachim Seyppel, **op. cit.,** p. 60.

da nova peça de Hauptmann foi significativa para a vida teatral berlinense; constituiu por assim dizer um acontecimento histórico, pois coloca um ponto final no período do teatro liberalista (...) Mais uma vez prova o Autor que possuiu engenho em tempos remotos, pois além da experiência cênica, verifica-se muitas vêzes um tom realmente poético, transfigurado pela bondade e pela sabedoria da velhice. Esta peça provoca real compaixão humana, impossível de sentir-se por êsse lídimo representante da cultura democrática. Que constitua seu canto de cisne!..." (193).

A família dos Krause, campônios enriquecidos graças à descoberta de reservas carvoeiras em suas terras, típica para o ambiente caracterizado em **Antes do Amanhecer,** evoluíu de acôrdo com os novos fenômenos sociais. Ressurge, transformada, com a família dos Clausen, em **Antes do Crepúsculo.** Os novos-ricos tornaram-se burgueses abastados; o campo e a aldeia passaram a ser "uma cidade alemã de certa expressão" (194), com o que se chegou a uma maior urbanidade, mas também a maior pântano moral. "O que, na família Krause, era estultície, cobiça, inexpressivo vegetar ou maldade involuntária, apresenta-se entre quase todos os membros da família Clausen como esperteza, vulgaridade, crime intelectual e sadismo, sempre baseados em raciocínio frio. Mas em ambos os casos só existe um impulso: o dinheiro" (195).

Em 1928 começara Hauptmann a escrever esta tragédia do amor e da solidão da velhice. êste drama da luta inglória de um nobre espírito contra a corrupção moral. Concluíu-a apenas em fins de 1931, logo após redigir sua conferência comemorativa ao primeiro centenário de falecimento de Goethe, que iria pronunciar em várias partes dos Estados Unidos da América do Norte, no ano do seu septuagésimo aniversário. Goethe estava, portanto, no centro de suas cogitações. Não há dúvida de que via paralelismos entre fenômenos marcantes da exis-

(193) — **In Völkischer Beobachter,** de 26-II-1932, **apud KG,** p. 253.
(194) — **Vor Sonnenuntergang:** "Ort der Handlung: eine grössere deutsche Stadt." (p. 7).
(195) — Joachim Seyppel, **op. cit.,** p. 61.

tência dêsse eminente autor alemão e de sua própria, sendo inegável também que, em determinada fase de sua vida, fazia por aparentar semelhanças, seja na apresentação pessoal, em traços de sua vida privada ou em sua obra. Em **Antes do Crepúsculo** (196) procura retratar de forma moderna a paixão do velho Goethe por Ulrike von Levetzow (197). Mas a obra não reflete apenas a sabedoria da idade, revela também o cansaço perante a vida; assim, por exemplo, no momento em que o septuagenário Matthias Clausen diz: "Concebes o abismo de uma vida de setenta anos? Ninguém o contempla sem sentir tonturas" (198). "Para o poeta, contudo, que não sentia de forma nenhuma extinta a fôrça para uma 'vita nova', abria-se um novo período de mais treze anos, não apenas de sofrimentos mas também de criação ricamente abençoado, em que surgiriam alguns de seus trabalhos máximos, inclusive a coroação de tôda a sua obra, os quatro dramas dos Atridas" (199).

O Nôvo Lear, título que Hauptmann havia inicialmente escolhido para **Antes do Crespúsculo,** é, em verdade, a tragédia da ingratidão filial, sendo ao mesmo tempo muito mais, pois constitui uma condenação à época, tal como as outras obras da mesma fase, **Herbert Engelmann, Dorothea Angermann** e, de período anterior, **Os Ratos**. Significativamente encontram as personagens centrais de tôdas estas peças a solução para seus problemas exclusivamente no suicídio. E' a impotência da individualidade perante o impacto do mundo em tôrno, a renúncia diante da supremacia do sofrimento. Vale a pena registrar que a época dêsse ciclo coincide com intensa onda de suicídios na Alemanha.

---

(196) — **Antes do Crepúsculo** foi apresentada em versão cinematográfica sob o título **Der Herrscher**. Filmado durante o regime nazista sofreu alterações, atendendo a exigências políticas. O papel do herói principal, o Conselheiro Clausen, foi desempenhado por Emil Jannings.

(197) — Cf. Hans Böhm, **Goethe,** cap. **Ulrike von Levetzow,** pp. 229 e seg.

(198) — **Vor Sonnenuntergang,** V: "Kannst du begreifen, was für ein Abgrund ein Leben von siebzig Jahren ist? Niemand kann ohne Schwindel hinabblicken." (p. 110).

(199) — Hubert Razinger, **Der neue Lear, in Vor Sonnenuntergang,** p. 120.

Como símbolo do irreparável escoamento de cada minuto, a perda de um passado tranqüilo em favor de um presente conturbado, desempenham os ponteiros do relógio importante papel em **Antes do Crepúsculo**. Os filhos do Conselheiro Clausen, a que êste — em sua veneração por Goethe — deu os nomes de Wolfgang, Egmont, Bettina e Ottilie, conseguem obter dos tribunais uma interdição contra o pai, quando êle, enviuvado e apaixonado por sua Ulrike von Levetzow (Inken Peters), decide realizar segundo casamento. O Conselheiro Clausen, personalidade de projeção, considerado o mais impoluto, generoso e culto entre os comerciantes de sua cidade, que alia ao tino comercial profundos interêsses culturais, não consegue sobreviver à vergonha, que lhe é infligida pùblicamente pela "nova geração" de perdulários e pecadores emperdenidos, de ambiciosos incultos e frios. "No ápice do sofrimento vem a sentir a proximidade daquela manifestação divina, a qual, de acôrdo com Hauptmann, permite à pessoa encontrar a sua perfeição", e assim acredita, no último momento da vida, que Inken seja, na realidade, "um mensageiro do Além: Quando percebo, sem vê-las, as tuas abençoadas mãos a aliviar-me, assim como nem vejo a ti mesma.... então sinto, clara e nitidamente, que existe a bondade eterna" (200).

Os recursos expressivos servem neste drama especialmente para realçar as idéias externadas, para ilustrar uma posição assumida. Assim, por exemplo, e ao contrário dos dramas da primeira fase, não é a caracterização das personagens expressa mediante indicações cênicas precisas, mas se evidencia através das próprias palavras das personagens. Já no primeiro ato vê o espectador ou o leitor (201) desfilar todo o elenco da peça, excetuando apenas duas personagens secundárias. "A grande festividade, na qual chega ao ápice a existência do Conselheiro na sociedade da cidade, graças à concessão do título de 'cidadão honorário', é oportunidade conveniente para apresentar as per-

(200) — **Apud** Karl S. Guthke, **op. cit.**, p. 151.
(201) — O espectador conhece geralmente uma adaptação em quatro atos, enquanto o leitor se familiarizou com os cinco atos originais.

sonagens sob o duplo aspecto de portadores da ação e objetos da conversa geral" (202). Verifica-se tal fato já em relação à própria pessoa do Conselheiro Matthias Clausen, inicialmente caracterizada pela filha Bettina, mostrada ao relatar a um amigo a lenta recuperação do homenageado, depois da morte de sua espôsa:

> "Papai deu muito trabalho, principalmente no primeiro ano. Não sabia orientar-se mais (...) Depois da morte de mamãe ficou como cego — êle próprio mo confessou — e vagarosamente teve de reencontrar o caminho para a vida normal (...) Foi devolvido à existência." (203).

Segue a descrição indireta do Conselheiro Clausen através das palavras de outras pessoas, e quando êle próprio surge em cena, verificamos corresponder plenamente à figura descrita: um homem de setenta anos, culto, decidido, forte e visceralmente honesto. Tipo oposto é o seu genro, o diretor Klamroth, casado com Ottilie, o qual vem descrito, momentos antes do seu aparecimento, como um "carroceiro de barrís de cerveja", e cujo comoprtamento grosseiro justifica tal comparação. As palavras de Inken Peters revelam seu caráter:

> "Repugnam-me as maneiras que exibe êste senhor diretor Klamroth ao dançar com a gente! E o que nos susurra aos ouvidos, enquanto a ingênua espôsa o idolatra!" (204).

O professor Geiger vê neste Klamroth o homem típico de negócios de sua época materialista e cruel, chegando o velho Clausen a veredicto esclarecedor:

---

(202) — Ralph Fiedler, **Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns**, p. 39.

(203) — **Vor Sonnenaufgang**, I: "Es war furchtbar schwer mit Vater, besonders im ersten Jahr. Er konnte sich garnicht mehr zurechtfinden. (...) Er war nach Mamas Tod gleichsam erblindet, wie er mir gestanden hat, und musste sich langsam ins Leben zurücktappen. (...) Er ist dem Dasein wiedergegeben." (pp. 9-10).

(204) — **Idem, ibid.**: "Und wie dieser Herr Direktor Klamroth mit einem zu tanzen geruht, ist widerlich. Und was er einem alles ins Ohr flüstert, indes seine ahnungslose Frau ihn anhimmelt." (p. 20).

> "Pois damo-nos muito bem. Mas sou forçado a verificar, e sem nenhuma sombra de dúvida, que a bela e culta obra de minha vida inteira se vai transformando, sob suas mãos, em repugnante grosseria. (...) Assalta-me sensação estranha, quando penso no meu genro; basta lembrá-lo fugazmente e penso ver o cano de uma arma, voltado contra mim." (205).

A esta metáfora retorna o professor Geiger no fim da tragédia, ao dizer que o Conselheiro Clausen lhe "parece uma vítima de tiro, que partiu de alguma emboscada" (206). Klamroth, por seu lado, repete três vêzes (nos primeiro e terceiro atos) a asseveração de que ninguém "fará voltar para trás os ponteiros do relógio!" (207), expressão que termina por tornar-se estereotipada, mas revela o programa — de início subconsciente — dos adversários do Conselheiro. liderados pelo diretor. E' um símbolo da disputa entre os valores da cultura, da dignidade e o espírito do tempo, dominando todo o desenrolar do drama (208). Retorna modificado quando aparece pela quarta vez (no quinto ato), usado desta feita por Inken, desejosa de apressar a decisão de Clausen no sentido de refugiar-se na Suíça:

> "Matthias, minutos irrevogáveis, minutos de ouro estão sendo percorridos pelo ponteiro do relógio." (209).

---

(205) — **Idem, ibid.**: "Oh, wir stehen sehr gut miteinander. Nur muss ich sehen, hell und grell sehen, wie mein ganzes schönes geistiges Lebenswerk unter seinen unentrinnbaren Händen garstiger Ungeist wird. (...) Es geht mir auf andere Weise wunderlich mit dem Schwiegersohn: ich brauche nur flüchtig an ihn zu denken — und ich sehe sofort den Lauf einer Waffe auf mich gerichtet." (pp. 29-30).

(206) — **Idem**, V: "Mir ist, als sähe ich einen, der einem Schuss aus dem Hinterhalt zum Opfer gefallen ist." (p. 117).

(207) — **Idem**, I: "Sie drehen den Zeiger der Uhr nicht zurück" (p. 13). **Idem**, III: "Sie werden den Zeiger der Uhr nicht zurückdrehen." (p. 55). **Idem, ibid.**: "Darum wird man den Zeiger der Uhr nicht zurückdrehen!" (p. 74).

(208) — Também Inken personifica a dignidade. Seu amor pelo Conselheiro é, aliás, ponto de divergência entre o problema sentimental do idoso Clausen e do idoso Goethe, cujo amor por Ulrike não era retribuido com igual fervor.

(209) — **Vor Sonnenuntergang**, V: "Matthias, unwiederbringliche goldene Minuten legt der Zeiger der Uhr zurück." (p. 110).

Mas a resposta do Conselheiro ("És um mensageiro do Além, Inken!") (210) torna claro ter êle penetrado em um estado, no qual "os conceitos 'tempo' e 'espaço', tal como geralmente considerados, perderam o valor, patenteando, por outro lado, ter sido condenado pelo tempo inexorável" (211). Outro momento, retratado com grande fôrça simbólica, é aquêle em que o Conselheiro expõe, na cena citada, a metáfora da arma, dirigida contra a sua pessoa, e que o Professor Geiger, ainda pouco familiarizado com o ambiente, se julga no dever de corrigir:

> "Qualquer pessoa, reconheço isto, tem de defender todos os dias e de hora em hora o posto que ocupa. Parece-me, entretanto, absolutamente errado que tu, admirado e estimado por todos, vejas no círculo de tua família uma arma a dirigir-se contra ti. Acho que deverias retirar essa expressão."

A isto responde o Conselheiro Clausen:

> "Não, não a retiro. Mas é melhor mudarmos de assunto! (Coloca a mão sôbre um tabuleiro de xadrez ao seu lado.) Olha para êste tabuleiro (...) não existe melhor símbolo para minha atividade. Durante a vida inteira joguei xadrez, do amanhecer até a hora de deitar, joguei xadrez ainda pelos sonhos a dentro (...) Agora aproxima-se, pouco a pouco, o jôgo final, no qual o adversário não é ainda a morte, mas já deixou de ser a vida cheia de seiva boa, forte. As figuras adquirem o caráter de demônios. E, no momento, estou empenhado em uma partida que, dia e noite, me mantém prêso, como num tôrno, martirizando-me com seus problemas (...). Mas algo, nesta partida, me horroriza; as pedras pretas avançam, inexoráveis, contra mim. Seus rostos são conhecidos, fecham-me tôdas as saídas e, sem compaixão, estão resolvidas a proclamar o meu xeque-mate, o que farão, a menos que eu conserve os olhos bem abertos." (212).

---

(210) — **Idem, ibid.**: "Du bist ein Bote vom Jenseits, Inken!" (p. 111).
(211) — Ralph Fiedler, **op. cit.**, p. 42.
(212) — **Vor Sonnenuntergang**, I: "Jeder Mensch muss, das gebe ich zu, den Platz, den er einnimmt, täglich und stündlich verteidigen. Unbedingt aber ist es falsch, wenn du, Allverehrter und Allgeliebter, aus dem Kreise der Deinen eine Waffe auf dich gerichtet siehst. Ich meine, du kannst diese Wendung zurücknehmen.

Êste jôgo simboliza o fim da vida de Matthias Clausen, e sua esperança de "poder derrubar as pedras", acabando com êste "espectro de uma partida de xadrez" provará ser vã (213). Clausen deixou iludir-se por um momento apenas, fechou os olhos e sobreveio o inesperado movimento da interdição, da perda dos direitos civis, fazendo com que se entregasse. E' o xeque-mate. Partindo desta realidade, serão compreendidas as palavras do único amigo verdadeiro de Clausen, o professor Geiger, dirigidas no final da peça ao pastor Immoos, quando êste se mostra desejoso de manter a família do Conselheiro longe do defunto, para que não sofra um choque com a notícia do súbito falecimento do pai e sogro:

> "Mas por que, senhor pastor? Ela (a família) conseguiu realizar o seu propósito." (214).

Nesta tragédia, tal como em outras da mesma época, torna-se necessário recorrer à interpretação do gesto contido na linguagem, para reconhecer as idéias precisas ou descobrir o caráter das personagens. Quando, por exemplo, a mãe de Inken Peters diz, num momento em que nem ela, nem o público tinham tomado conhecimento das relações entre sua filha e o Conselheiro:

Geheimrat Clausen: Nein, ich nehme sie nicht zurück. Doch reden wir lieber von etwas anderem! (Er legt die Hand auf das Schachbrett, das in der Nähe steht). Sieh dir mal, bitte, das Schachbrett an (...) ein besseres Symbol meines Wirkens gibt es nicht. Ein Leben lang habe ich Schach gespielt, vom frühen Morgen bis vor dem Einschlafen, Schach gespielt in die Träume hinein. (...) Nun nähert man sich allmählich der Schlusspartie, wo der Gegenspieler noch nicht gerade der Tod, aber auch nicht mehr das von gesunden Säften strotzende Leben ist. Da werden Figuren zu Dämanen. Und augenblicklich spiele ich eine, die mich Tag und Nacht wie in einem Schraubstock hält und mich mit ihren Problemen martert. (...) Etwas ist aber bei dieser Partie, das mir Grauen verursacht: Die Schwarzen rücken mit lauter bekannten Gesichtern unerbittlich gegen mich an, sie sperrem mir mehr und mehr die Ausflüchte und setzen mich unbarmherzig matt, wenn meine Augenlider nicht immer sperrangelweit offen sind." (pp. 30-31).

(213) — **Idem, ibid.**, p. 31.

(214) — **Idem**, V: "Warum denn, Herr Pastor? Sie hat, was sie will." (p. 118).

> "Comportas-te como se te perseguissem. De qualquer maneira parece bastante estranho fugires, mal o Conselheiro entra, com numerosa companhia, no seu jardim!" (215)

oferece precioso indício para a verificação da causa do nervosismo de Inken.

O jardineiro Ebisch, único a exprimir-se em dialeto, como que adquire personalidade marcante devido a êste recursos, e assim o nível lingüístico de cada personagem corresponde à sua função dentro da peça. Chamam atenção as reminiscências goethianas, por vêzes mìmicamente expressas, tal como no momento em que Inken (como se fôsse outra Lotte, do **Werther)** é apresentada, cortando o pão e distribuindo-o em fatias às crianças, outras vêzes referidas diretamente, como indagação de Clausen:

> "Por que não deveria citar Goethe, se êle soube definir tão apropriadamente a realidade?" (216).

Outras vêzes, o valor gesticulante das palavras como tal só é revelado através da fala do interlocutor:

> "Klamroth: ...Sei o que tenho de fazer. Meu pensamento e ação, tôda a minha posição dentro da firma, baseiam-se — e que não pairem dúvidas acêrca disto — em minha inabalável vontade.
> Conselheiro Clausen: "Entendo perfeitamente bem o significado desta explicação, senhor meu genro. A propósito, já contratou seus advogados?" (217).

Nos dramas de Hauptmann apresentam-se de mãos dadas **eros** e **tanatos,** o amor e a morte, coexistem o zeus claro e o zeus

---

(215) — **Idem,** I: "Du tust ja gerade, als ob du gehetzt würdest. Und überhaupt ist es ein bisschen merkwürdig: der Geheimrat tritt mit grossem Gefolge in den Garten ein, und du läufst im gleichen Momnet davon." (p. 19).

(216) — **Idem,** II: "Warum soll ich nicht Goethe zitieren, wenn er treffend gesagt hat, wie es ist?" (p. 51).

(217) — **Idem,** III: "Klamroth: (...) Im übrigen weiss ich, was ich zu tun habe. Mein Denken, mein Handeln, meine Stellung im ganzen Betrieb — darüber kann kein Zweifel bestehn — hat meinen unerschütterlichen Willen als Grundlage.
Geheimrat Clausen: "Ich verstehe durchaus die Bedeutung dieser Erklärung, Herr Schwiegersohn. Haben Sie eigentlich schon Ihre Anwälte?" (p. 72).

negro, o bem e o mal, principalmente nas fases finais de sua criação literária (218). Esta permanência de elementos aparentemente contraditórios, mas que apenas conjugados podem explicar o complexo da existência humana, é verificada também em **Herbert Engelmann,** pòstumamente publicado (1952), numa edição revista e completada por Carl Zuckmayer. Trata-se de uma tragédia, baseada na atmosfera do após-guerra (primeira guerra mundial), escrita em 1924 e abandonada quando em fase final de elaboração. Sòmente em 1941 reencontrou o Autor o manuscrito, sem poder cogitar contudo, em face da situação política e da nova hecatombe, da publicação dessa violenta diatribe contra a guerra. C.F.W. Behl (219) relata como Hauptmann, ao tentar pôr em ordem a sua imensa biblioteca, deparou com o manuscrito desta "tragédia criminal", entregando-o a Behl para que a lesse e julgasse (220).

Caracterizando a peça, observa Hauptmann que se "destinava a complementar a tragi-comédia berlinense **Os Ratos**" (221) e frisa assim a "correlação com a problemática principalmente social do período anterior de criação dramática" (222). Em outra conversa com Behl (do dia 28 de setembro de 1941) volta a aludir a êste drama, afirmando que gostaria de reescrevê-lo, "tornando mais densa a atmosfera do após-guerra e reforçando o aspecto histórico". E' verdade, portanto, que

---

(218) — Esta apresentação conjunta, principalmente nos dramas do idoso Hauptmann, é comprovada no excelente volume de Rolf Michaelis, **Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg.**

(219) — C. F. W. Behl, um dos mais destacados biógrafos do Autor, durante algum tempo seu secretário, e alcunhado "o Eckermann de Hauptmann", descreve o reencontro do **Herbert Engelmann** em **Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter.**

(220) — Muitas vêzes tentou-se classificar a obra dramática de Hauptmann em categorias. As diversas cognominações, que êle próprio dava aos dramas, induzem a isto e Clemens Lugowski estabelece por exemplo, no artigo já mencionado, **Gerhart Hauptmann als Dramatiker** (vide nota 11), dezesseis categorias diferentes. **Herbert Engelmann** não era conhecido na ocasião dêsse artigo, e portanto poderia hoje ser acrescida às dezesseis mencionadas a categoria da tragédia criminal.

(221) — Apud C. F. W. Behl, **op. cit.,** p. 67.

(222) — Ralph Fiedler, **op. cit.,** p. 27.

Hauptmann julgava não prescindir a peça de nova redação. Entretanto é de ressaltar o fato de, segundo êle, esta necessidade abrangeria apenas a "atmosfera do após-guerra" e o "aspecto histórico". Ambos os elementos constituem exclusivamente o pano de fundo para o desenvolvimento do problema psicológico, tema central, cuja elaboração parecia satisfazê-lo, pois não faz nenhuma alusão às personagens e, por isso mesmo, acreditamos que as aceitava tal como se apresentavam, pelo menos em seus traços gerais. Foi exatamente aqui, contudo, que Carl Zuckmayer, conhecido dramaturgo, autor de **O Alegre Vinhedo, O General do Diabo, A Luz Fria** e outras peças, interveio radicalmente, oferecendo interpretação alheia às intenções de Hauptmann. Nossa análise empenhar-se-á, por isso mesmo, em apontar as profundas diferenças existentes entre a intenção expressiva do original e a realização de Zuckmayer e tornará evidentes traços característicos dos dois dramaturgos, demonstrando o papel relevante dos recursos expressivos no original e a modificação sofrida na adaptação.

Qualquer conhecedor da obra dramática de Hauptmann e de Zuckmayer reconhece a existência de traçoçs comuns no teatro de ambos: a linguagem freqüentemente popularizante, o gôsto pela descrição de personagens típicas locais, o uso do dialeto, a precisão e o colorido das observações, sendo indiscutível que o colaborador e editor da nova versão de **Herbert Engelmann,** aliás grande admirador de Hauptmann (223), tenha sabido adequacionar as características gerais das personagens, adaptando-lhes, entretanto, sua própria linguagem e interpretando seu sentimento de acôrdo com impulsos pessoais. Dramaturgo de grande individualidade, Zuckmayer impregnou o **Herbert Engelmann** de seu estilo peculiar, para atingir o que poderíamos chamar de "super-evidência dramática", graças a frases de efeito teatral, ampla exposição de motivos, muito ao contrário do original, caracterizado por sutís alusões. Tôda a

(223) — Durante as comemorações do centenário, em 1962, coube-lhe — em Colônia, Viena e Zurique — render a homenagem talvez mais significativa a Hauptmann, com a conferência **Ein voller Erdentag,** publicado pela editôra S. Fischer, Frankfurt.

ação adquiriu um caráter direto, contrário à intenção dramática primitiva, pretendendo os exemplos seguintes alinhar provas, capazes de demonstrar traços da individualidade de ambos os dramaturgos. Não se trata, contudo, de chegar a julgamento de valores, mas de demonstrar que a reestruturação, visando a complementar um fragmento e, portanto, a alargar seu campo espiritual e lingüístico, adultera forçosamente o espírito do trabalho original, a menos que o colaborador seja alguém que tenha sido auxiliar direto do Autor, um secretário, por assim dizer, totalmente submetido à individualidade do mestre. Outro escritor, principalmente se já tiver dados mostras de forte personalidade própria, não saberá corresponder a tal papel, pois jamais conseguirá ocultar seu próprio caráter ,seu estilo peculiar.

Aqui confrontaremos alguns trechos do trabalho de Hauptmann com a edição final, elaborada por Zuckmayer, sendo nosso propósito salientar as transformações da expressão dramática e da substância na redação final. Trata Hauptmann, mais uma vez, de apresentar plàticamente personagens e situações. Seu renovado realismo obedece, contudo, a concepção totalmente distinta da fase inicial, naturalista-psicológica. A apresentação dos caracteres adquiriu maiores requintes, os matizes são cuidadosamente trabalhados e o ambiente perde em importância na medida em que ganha em profundidade o problema psíquico da figura principal. A convicção de Hauptmann de que o drama se origina no embate de frações do **ego** (224), torna-se especialmente evidente nesta fase da produção dramática, e as reações psicológicas resultantes podem ser observadas nìtidamente, mediante a análise da sua linguagem. Hauptmann satisfaz-se, por exemplo, com meras alusões a determinado estado de espírito. Prefere dissimular a realidade ou indicá-la apenas de leve, a revelá-la em tôda a extensão. As palavras exercem função estimulante, e nas entrelinhas deve o leitor ou espectador entender aquilo que não vem expresso. Em dado momento de excitação, de acusação ou defesa, a linguagem (principalmente da figura principal) adquire densida-

(224) — **Die Kunst des Dramas**, p. 58.

de e veemência desconhecidas em dramas anteriores. "O sofrimento imenso de Herbert fundamenta-se exatamente no fato dêle, apesar de viver contemplando durante anos a 'medusa' e, vez ou outra, recair em forçada atitude de desprêzo pela existência, não ter conseguido firmar a sua paz com as fôrças da desumanidade" (225). Continua a debater-se dia e noite com a problemática da guerra; luta interior que Hauptmann apresenta de forma a abalar emocionalmente seus leitores ou espectadores. A característica de estilo dêste **pathos** é a seqüência de substantivos, verbos, adjetivos, de intensidade cada vez mais concentrada, a graduação de uma oração pela seguinte, a subordinação de orações dependentes a uma proposição extensa, provocando um efeito expressivo patético também através da divisão rítmica:

> "Kind, Kind, Christa,/
> als ich da mit einem Male meine Lage erkannte,/
> die grauenhaft unbermherzige,/
> unabänderliche Tatsache meiner Lage erkannte —/
> was war das für ein Augenblick!/
> Das Vaterland, mein Vaterland, das ich mit sinnloser Liebe liebte,/
> dem ich Jahre meines Lebens,/
> ja, Leben und Gesundheit selbst geopfert hatte,/
> nach dem meine Seele geschrien hatte,/
> stiess mich gleichgültig in das Elend ungeahnter Höllen hinab,/
> wo Heulen und Zähneklappern ist." (226).

Seria errôneo ver no original de **Herbert Engelmann** um fragmento, um torso dramático ou mero esbôço. Embora seja verdade que, teòricamente pelo menos, Hauptmann favorecia o caráter fragmentário de alguns dramas, tendo dito a Joseph Chapiro, "O drama ideal, que gostaria de escrever, não apresenta solução e nem chega ao seu término. Deixei de lado muitas das minhas peças, após escrever um ou dois atos, por não me ter podido forçar a impor-lhes uma decisão" (227), termina-

(225) — Ralph Fiedler, **op. cit.**, p. 29.
(226) — **Herbert Engelmann**, II, 4, p. 52.
(227) — Apud Kurt Lothar Tank, **op. cit.**, p. 52.

va na realidade drama após drama. Também **Herbert Engelmann** era peça quase concluída, carecendo apenas de alguns retoques finais, a fim de serem aumentadas as motivações dramáticas e ser-lhe proporcionado maior polimento lingüístico. E' fácil distinguir entre partes que não carecem, e outras, que não prescindem de nova redação. As palavras do próprio Herbert, e quase tôdas as partes do diálogo, referentes às experiências da guerra, pertencem ao primeiro grupo, enquanto o cenário mais amplo, o pano de fundo dêsses diálogos, não encontrara feição definitiva. Plàsticamente apresentou Hauptmann principalmente as personagens Herbert, Christa e a senhora Kurnick.

Carl Zuckmayer, no posfácio à sua elaboração da peça, afirma: "As personagens secundárias do primeiro ato — que em si não contribuem para a evolução do processo dramático — foram conservadas e convenientemente realizadas, já que não pareciam destinadas por Hauptmann a servir exclusivamente como 'ilustração' para descrever o meio ambiente, mas também como recurso de despistamento, de disfarce temporário. A figura da viúva do carteiro ,introduzida por êste colaborador, parece essencial à elucidação e realização do ambiente da ação e sua conexão lógica com a totalidade da peça. **Lingüìsticamente pretendeu-se conservar e levar adiante a tonalidade (de elevada sobriedade) \do discurso de Gerhart Hauptmann"** (228). Infelizmente, porém, provou a experiência de Zuckmayer ser das menos felizes, precisamente nesta intenção de conservar a primitiva "tonalidade do discurso". Surge, por exemplo, como uma das características importantes dos dramas desta fase de Hauptmann, a simples indicação lingüística das emoções psíquicas, o toque leve, quase imperceptível, indício da índole individual. Justamente os momentos enigmáticos, dúbios, ambíguos, assim produzidos, abrem possibilidades psicológicas, próprias de seu estilo. Zuckmayer, entretanto, despe as palavras de qualquer mistério; expõe, revela e, assim, em vez de

(228) — Carl Zuckmayer, **Nachwort in Herbert Engelmann**, p. 276. (Trecho sublinhado por ETR).

tipos altamente diferenciados, cria personagens de uma só dimensão, de caráter evidente, bitolado.

No primeiro ato aparece Kohlrausch, indivíduo misterioso, que manifesta o desejo de alugar um quarto na pensão da senhora Kurnick. Indaga esta da sua profissão e, no original de Hauptmann, Kohlrausch evita responder a tal pergunta, envolvendo-se em um manto de mistério, muito indicado para quem mais tarde vem a ser conhecido como um investigador da polícia (229). Zuckmayer, entretanto, é de opinião diferente e faz com que Kohlrausch replique:

> "Sou major. Ex-major. Sei bem que isto não se considera uma profissão, hoje em dia. Por enquanto estou à procura de alguma posição adequada." (230)

Na terceira cena do mesmo ato (divisão de Hauptmann; Zuckmayer abandonou a repartição em cenas) aparece o barão, a demonstrar inveja por Kohlrausch poder pagar o aluguel em dólares (a Alemanha estava atravessando a mais aguda fase inflcionária). Em seguida, arrumam as empregadas a mesa para a refeição, e o barão, surprêso com o adiantado da hora, exclama:

> "Diabo, já estamos na hora do jantar?" (231).

Zuckmayer faz seguir a esta frase uma conversa, inexistente no original, no propósito de elucidar a situação do barão:

> Auguste (uma das empregadas): Faltam quinze minutos para as sete horas. Pois não é que o senhor Barão voltou a empenhar o relógio?
> Senhora Kurnick: O que é isto, Guste!?
> Barão: Não se amofine, prezada senhora Kurnick. Trata-se de uma brincadeira, devida ao fato de eu, por vêzes, não encontrar os meus objetos de uso pessoal.
> (Tira da algibeira seu relógio de ouro e o exibe, prêso à corrente)". (232).

---

(229) — **Herbert Engelmann**, I, 1, p. 11.
(230) — **Idem**, I: "Ich bin Major. Major a.D. Ich weiss, das ist heutzutage kein Beruf mehr. Vorläufig sehe ich mich mal um." (p. 129).
(231) — **Idem**, I, 3: "Teufel, ist es denn schon so spät?" (p. 15).
(232) — **Idem**, I: "Auguste: Dreiviertel sieben. Der Herr Baron hat

Nada disto existe na versão original. Na cena seguinte conversa o barão com a senhora Kurnick a respeito do nôvo hóspede, que se retirara momentos antes, e diz no original:

> "Pròximamente abandonarei o meu título de nobreza. Afinal, só é um estôrvo. Basta o "barão" ser mencionado, e a gente é contemplada com estranhos olhares, como, por exemplo, por êsse cavalheiro." (233).

Esta mesma passagem ,transformou-a o coloborador em:

> "Pròximamente abandonarei o meu título de nobreza. Afinal só é um estôrvo. Basta o "barão" ser mencionado, e a gente é contemplada com estranhos olhares — como, por exemplo, por êste pretenso senhor major. Deus sabe o que é na realidade!" (234).

O colaborador carrega nas tintas e, em lugar de um colorido suave, surge um quadro de traços fortes, "brancos" ou "pretos". Outras vêzes apresenta "indícios", cuidadosamente evitados por Hauptmann (assim no exemplo acima, ou quando deseja demonstrar desde o início que Herbert, apenas no último ato revelado como assassino, é bem capaz de cometer um crime). Segundo Zuckmayer, Herbert, durante uma conversa em tôrno do problema da guerra, "arranca uma faca de pão da mesa do jantar, como se a quisesse enfiar na barriga de alguém" (235).

---

wohl wieder seine Uhr versetzt?
Frau Kurnick: Aber Guste!
Baron: Lassen Sie nur, liebe Frau Kurnick, es handelt sich um einen Scherz, den ich mir manchmal erlaube, wenn ich meine Sachen nicht finden kann.
(Er nimmt seine goldene Uhr aus der Westentasche, lässt sie an der Kette baumeln). (p. 134).

(233) — **Idem**, I, 4: "Nächstens werde ich meinen Adel ablegen. Er ist schliesslich nur ein Hindernis. Man wird ,der Titel Baron braucht nur zu fallen, auf eine ganz eigentümliche Weise angesehen, wie zum Beispiel von diesem Ehrenmanne." (p. 16).

(234) — **Idem**, I: "Nächstens werde ich meinen Adel ablegen. Er ist doch nur mehr ein Hindernis. Der Titel Baron braucht kaum zu fallen, und man wird auf eine ganz eigentünliche Weise angesehen — wie zum Beispiel von diesem angeblichen Herrn Major. Gott weiss, was er wirklich ist." (p. 137).

(235) — **Idem, ibid.**: "Er reisst ein Brotmesser vom Speisetisch, als wolle er es jemanden in den Leib rennen." (p. 139).

No segundo ato, Christa repreende o barão, que se arvorara em conquistador, por sua atitude deselegante, aspecto apenas indicado por Hauptmann, mas expresso pelo colaborador com evidência quase grosseira. No orginal:

> "Christa: Sua atitude poderia, eventualmente, justificar-se se eu fôsse uma empregadinha leviana, com o que me rebaixou a essa categoria!
> "Barão: Talvez tenha sido um procedimento imperdoável de cega paixão. São, todavia, exatamente êsses procedimentos indesculpáveis que, no códice moral do amor, são sempre perdoados. Posso assegurar-lhe serem exatamente atos dêsse tipo os mais fàcilmente esquecidos nos meus próprios círculos. Afinal, o belo Romeu sobe sempre de nôvo, e pùblicamente, ao balcão e, para alegria de todos os espectadores, entra em seguida no quarto da casta Julieta. Não creio que esta lhe tenha dado antecipadamente permissão expressa.
> Christa: Pôs em perigo minha honra, minha reputação!
> Barão: À paixão acrescia o ciúme..." (236).

Na redação modificada:

> "Barão: Mesmo que tenha cometido ousadia imperdoável, que tenha dado um passo proibido, espero ser desculpado, por tratar-se de êrro, decorrente de minha paixão...
> Christa: Dispensemos palavras pomposas. Simplesmente pôs em perigo a minha reputação. Afinal, como é que teve a idéia de que permitiria, justamente ao senhor, entrar de noite no meu quarto?

---

(236) — **Idem**, II, 1: "Christa: Sie haben etwas getan, was man möglicherweise bei einem lüderlichen Dienstmädchen riskieren kann, womit Sie mich also in diese Kategorie degradiert haben.
Baron: Es war vielleicht ein unverzeihlicher Akt blinder Leidenschaft. Aber gerade diese unverzeihlichen Akte sind im Moralkodex der Liebe die verzeihlichen. Ich kann Ihnen versichern, dass gerade dergleichen in meinen Kreisen am leichtesten verziehen wird. Der schöne Romeo steigt ja doch immer wieder, und zwar ganz öffentlich, zur höchsten Freude aller Zuschauer über den Balkon in Juliens keusche Mädchenkammer ein. Ich glaube nicht, dass sie ihm vorher ausdrücklich dazu Erlaubnis gegeben.
Christa: Sie haben meine Mädchenehre, meinen Ruf in Gefahr gebracht.
Baron: Zur Leidenschaft kam die Eifersucht." (pp. 40-41).

Barão: 'Justamente ao senhor'... Isto soa, perdão, como se estivesse disposta a ser menos esquiva, desde que se tratasse de outra pessoa.
Christa: A sua educação, de que faz tanto alarde, deveria proibir-lhe tais suposições." (237).

Os exemplos atestam o nosso ponto de vista. Em Hauptmann verifica-se ora a mera insinuação, ora a referência fugidia, a fim de que a ação revele paulatinamente o propósito colimado. Zuckmayer prefere abdicar de tudo o que sirva para multifacetar personagens e ação, escolhe o desenvolvimento dramático em linha reta e produz figuras de dimensão única. Alcança, dessa forma, maior aderência, apresentando uma peça situada em esfera mais ingênua, menos problemática. Seu diálogo se reveste de feições mais popularizantes, mais diretas. Possìvelmente é exatamente esta a sua intenção. Mas é indiscutível que modificou a 'tonalidade' dada ao drama por Hauptmann. A principal personagem feminina, Christa, perde a característica de moça reservada, introspectiva, adquirindo a leveza de um tipo muito mais jovem, menos complexo e menos compenetrado. Herbert passa por transformação semelhante, e a linguagem acompanha êste desenvolvimento, vindo a assumir tonalidade entre popular e vulgar, o que era totalmente estranho ao trabalho de Hauptmann. Verifiquemos isto com um trecho da segunda cena do terceiro ato, no original, pois trata-se aqui de confrontos de tipos de linguagem, de diferenciações notadas especialmente através de modismos típicos da expressão de um e outro autor.

No original:

---

(237) — **Idem**, II: "Baron: Auch wenn ich eine unverzeihliche Kühnheit begangen, einen unerlaubten Schritt gewagt habe, so dürfte er doch, als eine Verfehlung aus Leidenschaft, Verzeihung finden...
Christa: Es braucht gar keine grossen Worte. Sie haben ganz einfach meinen Ruf gefährdet. Wie kamen Sie überhaupt auf die Idee, dass ich Sie, gerade Sie, nachts in mein Zimmer lassen würde?
Baron: Gerade Sie... Das klingt, vergeben Sie mir, als ob Sie, falls es sich um eine andere Person handelte, vielleicht weniger spröde wären.
Christa: Ihre Erziehung, von der Sie so gerne reden, sollte Ihnen derartige Mutmassungen verbieten." (pp. 180-181).

"Goldstein: Mensch, hör doch endlich mit deinem verwünschten Schopenhauerschen Pessimismus auf. Es geht dir doch gut, was kohlst du denn! Der Krieg ist vorüber, allenthalben atmet man langsam auf.
Herbert: Leicht gesagt, lieber Goldstein, aufatmen! aufatmen! Es gibt immer irgendwas Neues, was Sorge und Umstände macht, wenn das eine einigermassen überwunden ist.
Goldstein: Das Neue, das wirst du dir wohl bloss wieder einmal einbilden.
Herbert: An sich etwas Schlimmes ist es nicht. Nur, wie ich es ansehe, ist es eben eine Sache, die einem an die Nieren geht. Ganz einfach: Christa fühlt sich Mutter.
Goldstein: Na, dann freue dich, Mensch, dass du Vater wirst. Will man das Eine nicht und das Andere nicht, was hat das für einen Zweck, zu heiraten." (238).

Zuckmayer assim compõe o mesmo trecho:

"Goldstein: Mensch, Meier, hör endlich auf zu klönen. Es geht dir doch prima. Du lebst hier wie Bolle auf'm Milchwagen, was kohlst du denn? Der Krieg ist vorüber, in Locarno liegense sich in den Armen, die Sowjets mit den Lords von England Wang an Wang, da fliessen die Tränen zusammen, der gerechte Briand und unser Stehauf-Stresemännchen schmatzen einander schon beim Frühstück ab, die Mark ist stabilisiert, es gibt wieder Schlagsahne, die Theater gehen, die Revolution ist wegen Mangels an Beteiligung abgesagt, der rote Hölz sitzt in Moabit, der braune Adolf in Landsberg, die Welt atmet auf. Was willst du mehr?
Herbert: Die Welt atmet auf. Du solltest Wohlfahrtsminister werden, lieber Goldstein. Aufatmen — hat sich was. Es hockt sich einem doch immer wieder ein neuer Alb auf die Brust.
Goldstein: Ach Quatsch. Den bildest du dir nur ein, deinen Alb!
Herbert: Leider nicht. Er ist leibhaftig. Er nährt sich bereits von ihrem Blut.
Goldstein: Von wessen Blut?
Herbert: Einfach gesagt: Christa fühlt sich Mutter.
Goldstein: Aber Mensch, dann freu dich doch! Wozu habt

(238) — **Idem**, III, 2, p. 75.

Ihr Euch denn kopulieren lassen? Das ist doch der Zweck der Übung!..." (239).

Esta parece a linguagem do **General do Diabo,** e como tal seria reconhecida por qualquer admirador de Zuckmayer. Graças aos efeitos do seu linguajar, apropriado para peças de sucesso momentâneo e para a realização cinematográfica, transformou o **Herbert Engelmann** em drama prêso a determinado momento histórico, o que não era, contudo, a sua intenção (240). Emprega têrmos de gíria, apontando para um período fixo da história contemporânea, e para uma sociedade definida; introduz referências a momentos políticos, muito dos quais já escapam hoje à compreensão do leitor jovem.

Zuckmayer diz, no mencionado posfácio: "Dentro da concepção dramática de Gerhart Hauptmann, deve a guerra ser entendida no sentido de uma **moira,** fôrça obscura e cega, que arrasta a sua vítima para o redemoinho, envolvendo-o com as garras de uma fatalidade a que não há fugir... Pareceu imperioso conservar êste clima criado por Hauptmann, do mesmo modo que o desespêro e a perplexidade da figura principal, para o que era permissível tornar mais direta e densa a sua expressão retórica. Provàvelmente teria o próprio Hauptmann, se tivesse refundido o trabalho, transformado o seu herói de forma a insistir mais no embate consigo mesmo do que em lastimar o seu próprio destino" (241).

Existe uma contradição inicial entre a "fatalidade a que não há fugir "e o "embate consigo mesmo", no qual ,segundo Zuckmayer, o autor do original teria insistido, se tivesse tido tempo. A **moira,** interpretada no sentido de Hauptmann, torna infrutífero qualquer embate e, assim, não é possível dizer que as vítimas se lastimam quando, na realidade, revelam apenas

---

(239) — **Idem,** III, pp. 219-220.

(240) — Carl Zuckmayer, **Nachwort in idem:** "Embora fixe uma época determinada, estritamente limitada, não se trata de drama prêso a um momento histórico **(Zeitstück).** E' uma tragédia humana, da qual seria possível afirmar que se processa 'entre as épocas' e cujos problemas e caracteres não devem ser considerados sob o aspecto de atualidade." (p. 274).

(241) — **Idem,** pp. 274-275.

o curso do destino ao qual não podem escapar (242). Chegamos aqui ao centro da interpretação, dada por Hauptmann ao sofrimento humano, de acôrdo com a qual não podemos compreender a contínua tentativa de Zuckmayer de aliviar a atmosfera pessimista, que pesa sôbre a tragédia. Para relizar êsse intento, elimina, por exemplo, a resposta dada por Herbert a Goldstein quando êste indaga acêrca das maneiras pelas quais aquêle reage às suas freqüentes depressões. Retruca Herbert que reage pelo trabalho, "mas evidentemente não sei para que trabalho" (243), observação destinada a mostrar seu profundo pessimismo. Outro confronto, que permite verificar esta situação, é oferecido pela exclamação de Herbert, que se apresenta no original:

> "Para que estive na guerra? para que me deixei soterrar e ferir? para que passei pela terrível escola da sanguinolência?" (244).

Estas indagações revelam perplexidade, desespêro, descrença na humanidade, mas Zuckmayer as atenuou e banalizou:

> "O espetáculo pode começar! Não foi à-tôa que cursei sangrenta escola dramática!" (245).

Formal e substancialmente não corresponde, portanto, a adaptação ao drama original. Com outros recursos expressivos, surgiu obra nova, de traços evidentemente zuckmayerianos. Observando apenas o original, percebemos tratar-se de indagações psicológicas diferenciadas, revelando o ser humano como criatura acuada, perseguida por mecanismos cruéis, por convenções invalidadas e superadas, pela própria consciência, a recla-

---

(242) — **Iphigenie in Aulis**, II, 3: "Der Moira Beschluss ist allen — selbst den Göttern — unabwendbar." (p. 36).

(243) — **Herbert Engelmann**, III, 2: "Natürlich weiss ich nicht, wozu ich arbeite." (p. 76).

(244) — **Idem**, III, 5: "Wofür war ich im Krieg? wofür war ich verschüttet, verwundet, wofür habe ich die furchtbare Schule des Blutigen Auge in Auge durchgemacht?!" (p. 95).

(245) — **Idem**, III: "Mag das Theater beginnen. Ich bin icht umsonst durch eine blutige Schauspielschule gegangen." (p. 247).

mar uma existência mais digna. Tudo isto constitui a "fôrça obscura e cega", que leva ao suicídio tanto a senhora John, em **Os Ratos,** como Dorothea Angermann, da peça homônima, tanto Matthias Clausen como Herbert Engelmann.

8) A Tetralogia dos Atridas

A obra dramática de Gerhart Hauptmann atinge o ápice e conclui com a **Tetralogia dos Atridas (Ifigênia em Áulis,** 1942; **A Morte de Agamêmnon,** 1942; **Electra,** 1944; **Ifigênia em Delfos,** 1940), a qual, retomando as mais importantes tendências de obras anteriores, leva-as a depoimento final ,tornando clara a cosmovisão do Autor e sua interpretação da existência humana. E' a revelação da influência do contacto com o mundo antigo e a tradição clássica, vistos através do prisma da situação presente (246). Já no **Arco de Ulisses** (247) revelam-se os fortes traços da influência helênica e, ainda antes, em 1907, escrevera a **Primavera Grega** (248), relato de viagem à Grécia, ma-

---

(246) — Thomas Mann, **apud** Rolf Michaelis, **Der schwarze Zeus:** "Die Greisendramen der vierziger Jahre sind völlig beherrscht von Leidenskraft, da sie doch alle vier wohl ein Flüchten sind aus dem gewürgten Verstummen der Hitler-Zeit in die Masken der Blutwelt der Atriden — ein Ausspeien gleichsam des Ekels in klassisch verhüllter Form." (p. 258).

(247) — Helmut Motekat, **Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert:** "Diese (**Der Bogen des Odysseus**) durch Hauptmanns Griechenlanderlebnis ausgelöste dramatische Dichtung bezeichnet den Beginn einer neuen Epoche seines Schaffens. In ihr bilden Mythos und Tradition, Traumwirklichkeit und Schicksalsverhängtheit die grundlegenden Elemente einer dichterischen Welt- und Menschengestaltung, die bis zu den letzten grossen Dramen der **Atriden-Tetralogie** für Hauptmanns weiteres Werk bestimmend bleiben werden." (p. 82).

(248) — Rolf Michaelis, **Der schwarze Zeus:** "Die im Frühjahr 1907 unternommene Griechenlandfahrt, eine Reise in die Fremde, wird zur Heimkehr. Der Ausgriff in die Ferne verweist Hauptmann in die Nähe, in den Kern des eigenen Wesens." (p. 18).
"Mit der Griechenlandreise von 1907 beginnt, was wir 'Gerhart Hauptmanns zweiten Weg' nennen: die **bewusste Gestaltung** seiner Dramen als Gleichnisspiele aus mythischer Bildhaftigkeit, aus dem Geist der antiken Tragiker und aus einem von chthonischen Mächten ständig bedrohten Lebensgefühl." (pp. 17-18).

nifestando sua opinião acêrca da origem da tragédia (249). Assim revive, com intuição admirável, a atmosfera de Delfos, penetra no espírito da tragédia antiga e sente, com um misto de horror e respeito, o mistério das primitivas representações:

"Os deuses eram espectadores cruéis. Entre os espetáculos, levados em sua homenagem (representava-se para e perante deuses, e o público grego nas tribunas dedicava-se, de espírito estremecido, a serviços religiosos), entre êsses espetáculos, repito, aquêles que se apresentavam transidos de sangue eram, mais que quaisquer outros, considerados sagrados e agradáveis aos deuses. Quando, no início da grande ação de sacrifícios — pois é isto o que o espetáculo dos gregos representava — o sangue negro do bode jorrava nos vasos de imolação, servia para preparar o espírito para um ato mais elevado, embora apenas simbólico, a imolação de sêres humanos, o sacrifício de homens e mulheres ,a raiz sangrenta da tragédia!" (250).

Surgiu assim um relato de experiências subjetivas e visões do Autor, as quais — trinta-e-três anos depois — adquiriram feição dramática, e "enquanto, através de Thornton Wilder, se prenunciava Ionesco nos palcos dos nossos dias, reviveu o classicismo com **Ifigênia ,Agamêmnon** e **Electra**" (251). A convicção de Hauptmann de o nosso mundo ser dominado pelas fôrças de inclemente destino, encontrou sua confirmação nos horrores praticados e sofridos pela humanidade durante a Segunda Guerra Mundial, justamente os anos de trabalho na Tetralogia. "A fatalidade da maldição que pesava sôbre os Atridas, portadora de nada além de horror, assassínio, loucura e destruição, sentia Hauptmann pairar também sôbre a época em que escreveu esta poderosa obra dramática, sem paralelo em tôda a literatura moderna no tocante à evocação do ambiente noturno-demoníaco, dos deuses da morte e seu tenebroso culto. Nesta visão do caos, em que a 'pura humanitas' não consegue libertar os amaldiçoados ,desapareceu a Antigüidade Humanista, tal como concebida por Goethe — aliás extremadamen-

(249) — **Griechischer Frühling, in CA,** VII, pp. 9-120.
(250) — **Idem,** p. 79.
(251) — Joachim Seyppel, **op. cit.,** p. 11.

te amada por Hauptmann — e cada gôta de sangue derramada exigia nôvo sacrifício sangrento, de acôrdo com os ditames da Nêmesis vingativa..." (252).

Também o problema da guerra vem a ser objeto de discussão da obra. Escrita durante a segunda conflagração mundial, procura ilustrar, sob vestes de lenda arcaica, situações modernas. "A Antigüidade é para o Autor, tal como aconteceu em dramas anteriores, símile e expressão de experiência própria. Na maldição que pesa sôbre a família dos Atridas, reconhece o reflexo de maldição mais violenta, atingindo todos os indivíduos" (253). "Quando a guerra se torna a lei da história, levando a ordem da sociedade humana para o pólo negativo, e erigindo o domínio da morte, acaba a 'humanitas' e surge a realidade com fanatismo trágico" (254).

Tal é a visão do mundo, como se apresenta a Hauptmann nos anos conturbados da guerra. Entretanto, não é crível terem os espectadores, que assistiram às estréias de **Ifigênia em Delfos** (Berlim, 15 de novembro de 1941) e **Ifigênia em Áulis** (Viena, 15 de novembro de 1943), (255), entendido sua mensagem, verificando soar, atrás das personagens mitológicas ,a voz do cruel presente. Poderiam tê-lo compreendido, talvez, se tivessem estudado com cuidado a vida e obra do Autor, lembrando-se, por exemplo das frases que êste proferiu em agradecimento à outorga do Prêmio Nobel: "O ideal da paz encerra os ideais últimos da ciência e da arte. A arte e a ciência que servem a guerra não são a última e pura arte e ciência, a pura e última arte e ciência são as que nascem da paz, as de que nasce a paz" (256). Hoje, porém, lendo à distância a Tetralogia dos Atridas, "percebe-se ter o ancião, ao escrevê-la em meio à guerra e ao 'Terceiro Reich', pretendido criar expressamente

(252) — Karl H. Ruppel, **Reclams Schauspielführer, apud KG,** p. 300.
(253) — Wilhelm Grenzmann, **Deutsche Dichtung der Gegenwart,** p. 58.
(254) — Werner Ziegenfuss, **Gerhart Hauptmann. Dichtung und Gesellschaftsidee der bürgerlichen Humanität,** pp. 104-105.
(255) — Cf. Hubert Razinger, **Der Weg der Entstehung in Die Atriden-Tetralogie,** pp. 243-254.
(256) — **Um Volk und Geist. Ansprachen, apud Prefácio à Ascensão de Joaninha,** de Paulo Quintela.

uma obra de 'resistência' à brutalidade fascista" (257).

> "A terra tremeu. Dos homens as cidades
> estremecem, temendo sua destruição."
> .....
> O homem torna-se o lobo do homem,
> saciando a fome com seu semelhante." (258)

Desde cedo lhe pareceu a tragédia antiga símbolo adequado para a focalização da atmosfera de ruína e decomposição, o que o levou a afirmar na **Primavera Grega**: "Não há negar, a tragédia significa inimizade ,perseguição, ódio e amor como fúria vital! A tragédia significa temor, angústia, perigo ,tormento, tortura, martírio; significa perfídia, crime, vilania; significa assassínio, sêde de sangue, incesto, matança..." (259). Conforme relata C.F.W. Behl, a leitura da **Viagem à Itália**, de Goethe ,em que diversas vêzes se alude a planos para a composição de uma **Ifigênia em Delfos**, agiu como impulso externo para a concepção do plano dramático de tal tragédia (260). Goethe pergunta nesse seu diário: "Não faria melhor se escrevesse 'Iphigenia auf Delphi', em vez de debater-me com os caprichos do 'Tasso'?" (261) e apresenta resumo do projeto que viria a ter muita importância para a execução do trabalho de Hauptmann:

"Electra, na esperança certa de que Orestes virá trazer a imagem de Diana, de Táuris a Delfos, aparece no templo e sacrifica, como oferta de expiação final ao deus Apolo, o machado cruel que tanta desgraça causou à casa de Pelope. Quer acaso infeliz que dela se aproxime um grego e lhe revele ter acompanhado Orestes e Pílades a Táuris, tendo visto os dois ami-

---

(257) — Hans Mayer, **Studien zur deutschen Literaturgeschichte**, p. 257.

(258) — **Die Atridentetralogie, Iphigenie in Aulis**, I. 5:
"Die Erde hat gebebt. Der Menschen Städte
erzittern, fürchten ihren Untergang.
.....
Es wird der Mensch sogar des Menschen Wolf
und stillt mit seinesgleichen seinen Hunger." (pp. 51-52).

(259) — **Griechischer Frühling, in CA**, VII, p. 80.

(260) — Edição aqui utilizada: Johann Wolfgang Goethe, **Italienische Reise** ed. Herbert von Einem, anotada por Erich Trunz.

(261) — **Idem**, p. 170.

gos serem conduzidos à morte ,enquanto êle próprio conseguía salvar-se. A exaltada Electra perde a noção das coisas, não sabendo se, em sua fúria, deva agredir os deuses ou os homens.

"Enquanto isso chegam a Delfos igualmente Ifigênia, Orestes e Pílades. A calma sagrada de Ifigênia contrasta com a paixão terrena de Electra, no momento em que as duas se defrontam sem reconhecer-se. O grego, que fugira de Táuris, vê Ifigênia, reconhece a sacerdotisa que teria sacrificado os amigos, e revela tudo a Electra. Esta se dispõe a trucidar Ifigênia com o machado assassino, que arranca de cima do altar, quando uma intervenção feliz desvia dos irmãos êste último e terrível crime. Se esta cena fôr bem arquitetada, pouca coisa maior ou mais comovente terá sido vista no palco. Mas como dispor de mãos e tempo, mesmo que o intelecto se revele dócil!" (262).

Entretanto ,repetimos, a **Viagem à Itália** deu apenas o impulso externo a esta obra, em que Hauptmann concretizou idéias há muito acalentadas, e cuja execução aliou a considerações gerais sôbre o destino humano, provocadas pela guerra, que submergia a Europa. Aquilo que, durante sua viagem pela Grécia qualificara como a "raiz sangrenta da tragédia", vem agora a determinar a configuração dramática. Na tetralogia não insiste na apresentação plástica das personagens; sente-se, antes de mais nada, impelido pelo desejo de descobrir a "raiz primitiva" da vida humana como tal, imersa em épocas prehistóricas, para provar a imutabilidade de suas características fundamentais. A tarefa principal das figuras no palco, vistas isoladamente, resume-se em cumprir seu destino. "Poderes malignos enredam os homens numa culpa inevitável" diz Georg Rudolf Lind, falando da Tetralogia dos Atridas, e cita, na tradução de Paulo Quintela, trecho a provar a fatalidade, que paira sôbre a Aulis de Hauptmann:

> 'O povo a chorar, a clamar por água,
> Aos gritos, guiado por sacerdotes,
> Segue em procissão, se a fúria da cega
> Loucura o não atira à terra dura'..." (263).

(262) — **Idem**, pp. 107-108.
(263) — Georg Rudolf Lind, **op. cit.**, p. 26. A tradução de Quintela

Aspectos efêmeros são deixados de lado, para que o impacto possa concentrar-se na consideração das fôrças elementares. As personagens são protótipos, simbolizando traços perenes da humanidade. O valor gesticular da palavra e a função da pantomima baseiam-se na tensão existente entre as esferas humana e divina. A justaposição ,a oposição ou a exclusão de uma dessas esferas faz surgir um conjunto pantomímico, assim, por exemplo, a procissão, a intervenção do côro, o sacrífico. A vida terrena apresenta-se de tal forma impregnada de aspectos do culto, que se torna possível reconhecer o relevante papel dos recursos expressivos apenas em partindo de tais considerações. E, em todos os momentos, está presente o poder supremo da **moira**, a impelir os homens e reger os eventos (264). Sòmente sob êsse prisma é possível entender a disposição ora desvairada e ora vacilante de Agamêmnon na tragédia **Ifigênia em Áulis**, decorrente da sentença desumana do oráculo, exigindo o sacrifício da filha, a qual, ela própria, sente também o domínio implacável do destino:

> "Atrai-me o turbilhão da kere,
> ainda que acabe no abismo mais profundo..." (265).

Em outro momento, e sem nenhuma razão aparente, sente Ifigênia o perpassar de um arrepio de susto. Interrogada por Peito a respeito do acontecido, responde:

> "Não é nada! Parecia postar-se, atrás de mim, tétrica visão." (266).

Cabe a Electra resumir o desespêro perante o destino cruel:

---

refere-se a **Die Atridentetralogie, Iphigenie in Aulis** I, 1:
"Nach Wasser heulend, schreiend, kreischend zieht,
von Priestern angeführt. das Volk umher
in Prozession, soweit nicht Raserei
des blinden Wahnsinns es zur Erde schleudert..." (p. 7).

(264) — Cf. nota 242.

(265) — **Die Atridentetralogie, Iphigenie in Aulis,** II, 2:
"Mich aber zieht der Kere Strudel an,
ob er auch enden mag im tiefsten Abgrund." (p. 34).

(266) — **Idem, ibid.**: "Nichts! Mir war, als hätte sich
ein Grauen aufgerichtet hinter mir." (p. 33).

"Oh, quem é Zeus? Dizem ser o pai dos deuses — mas pai dos homens não me parece que seja." (267).

Manifestações da natureza são interpretadas como resultantes da intervenção de fôrças superiores. Assim diz Pílades, ouvindo o trovão:

"Os deuses rugem sua confirmação". (268) .

característica observada já na **Primavera Grega**, onde Hauptmann relata, a respeito da imagem do pai dos deuses e dos homens, esculpida por Fídias: "Lembro-me como, de acôrdo com a lenda, o deus iluminou o nicho em que se encontrava essa imagem com um relâmpago para, desta maneira, expressar ao mestre a satisfação pela obra. Que mestre e indivíduos êsses, que interpretavam a ação do relâmpago como aprovação! E que arte essa, que tinha deuses por críticos!" (269).

O efeito acústico do trovão lembra que Hauptmann recorre freqüentemente a meios que impressionam através da audição. Assim aos latidos de cães, de que temos repetidos exemplos. "'Em tôda parte são ouvidos à distância os latidos' voltam sempre a exigir as indicações cênicas. Orestes ouve, antes de levantar o machado contra a própria mãe, 'em tôrno, o latido dos repugnantes cães das profundezas' " (270). Êste recurso contribui para tornar presente no palco a origem mítica da lenda dos Atridas, e da mesma maneira deve ser entendida a linguagem figurada e os recursos da mímica, a que Hauptmann sempre retorna enfàticamente. Sendo oferecida uma taça de vinho a Agamêmnon, êste "a atira para longe", por não "querer beber o sangue" da filha (271). Ao ver uma lápide, utiliza-a para retratar seu estado psíquico, dizendo:

---

(267) — **Die Atridentetralogie, Agamemnons Tod:**
"Oh, wer ist Zeus? Es heisst: der Göttervater —
Vater der Menschen, scheint mir, ist er nicht." (p. 110).
(268) — **Die Atridentetralogie, Elektra:**
"Die Götter poltern mir Bestätigung." (p. 176).
(269) — **Griechischer Frühling, in CA, VII, p. 42.**
(270) — Rolf Michaelis, **op. cit.**, p. 265.
(271) — **Die Atridentetralogie, Iphigenie in Aulis, II, 7:**

"Pedra tumular, parece-me a mim, é o mundo inteiro." (272).

O elemento mímico torna mais densa a ação, intensifica-a. Assim, quando Clitemnestra, desconhecendo ainda o alcance da decisão oracular, quer saber qual a vítima, "vem Ifigênia correndo e abraça a Mãe" (273). Clitemnestra empalidece instantâneamente, pois entende a resposta contida neste gesto. Outra modalidade dêsse recurso se revela no encontro entre Clitemnestra e Orestes, no momento em que ambos procuram refugiar-se da tempestade no templo em que Agamêmnon fôra assassinado, facilitando o local escolhido a execução da vingança. Hauptmann declarou a Behl que "poderia visualizar os atores, usando máscaras antigas" (274), e realmente não surge o elemento pantomímico tanto através da observação dos movimentos quanto pela consideração de efeitos psicológicos. Por outro lado é, por exemplo, a emissão de exclamações surdas e gritos ininteligíveis, mediante os quais pretende conjurar o espírito do helenismo arcaico em sua fôrça elementar nos palcos dos nossos dias, uma característica para a experiência do teatro antigo, tal como entendido por Hauptmann. "Um drama sem paixão nem é imaginável, pois sempre precisa, de alguma forma, ter contacto com um elemento patológico", declarou o dramaturgo (275).

A atmosfera predominante da peça resulta da tristeza, da destruição, da maldição. E' regida por divindades destruidoras, por demônios obscuros, que conseguem superar, no seu impacto, as divindades olímpicas. O **hades** é o símbolo determinante, a Hécate, o Ares, as keres e as erínias dominam tal mun-

---

"Er schleudert sie (die Schale) fort (und ruft aus):
Nein, nimmermehr —
ein Vater trinkt nicht seiner Tochter Blut!" (p. 57).

(272) — **Idem, ibid.**: "Ein Grabmal, scheint mir, ist die ganze Welt!" (p. 56).

(273) — **Idem**, II, 4: "Iphigenie kommt eiligst und umarmt die Mutter." (p. 42).

(274) — C. F. W. Behl, **op. cit.**, p. 58.

(275) — Apud Voigt, Felix A., Reichart, Walter A., **Hauptmann und Shakespeare; Ein Beitrag zur Geschichte des Fortlebens Shakespeares in Deutschkundliche Arbeiten**, 1947, p. 120.

do malévolo, maléfico, sanguinário (276). "Êste pesadelo pagão-arcaico do homem, à mercê do escárnio de fôrças superiores, reveste-se de grande importância para a literatura moderna. Procede, na **Canção das Parcas** da Ifigênia, de Goethe, de recordações arcaicas e pesa sôbre a paisagem sombria da **Tetralogia dos Atridas** de G. Hauptmann" (277).

Observemos agora o gesto na linguagem da tetralogia, principalmente na **Ifigênia em Áulis** (escrita entre 1940 e 1942, em nove redações diferentes), por ser, nesta parte do ciclo dramático, mais aparente o seu efeito como recurso expressivo.

A indicação cênica proporciona a sensação inicial da atmosfera: "Ainda é noite, com a primeira luz do amanhecer apenas aparecendo atrás do templo. Lua cheia" (278). A impressão é, portanto, de lusco-fusco, o indivíduo se situando entre duas fôrças, entre o mundo superior e o mundo inferior. Neste ambiente de meia-luz faz-se ouvir o monólogo de Critolau:

> "Com sons estranhos rumoreja sono desperto e
> despertar adormecido. Quando chegará ao fim o malévolo embuste,
> e onde? Da deusa da Lua a luz terrífica,
> cadavérica e alimentada por túmulos
> constitui o seu leite. Quem, no mundo terrestre
> consegue sentir-se segregado do hades?
> Ó deus, que pavor mantém-nos presos!" (279).

---

(276) — Rolf Michaelis, **op. cit.**: "Durch die Grausamkeit des Mythos, der Menschen auf dem Altar schlachten heisst, schlägt der Blutgeruch bis in die Zeit, in der Schlächter am Werk und an der Macht waren und Hauptmann die Aktualität eines im Blutrausch vertierten Griechenlands beschwor, bis in unsere Zeit." (p. 270).

(277) — W. H. Rey, **Rechtfertigung der Liebe in Thomas Manns Erzählung 'Die Betrogene', in DVjfLG**, 1960, XXXIV, 3, p. 433.

(278) — **Die Atridentetralogie, Iphigenie in Aulis**, I, 1:
"Noch ist es Nacht, mit geringer Morgendämmerung hinter dem Tempel. Vollmond." (p. 7).

(279) — **Idem, ibid.**: "Seltsam spukt wacher Schlaf und schlafendes Wachsein! Wann endet dieser schlimme Trug und wo? Der Mondesgöttin grauses Licht, das leichenhafte und gespeist aus Gräbern, ist seine Milch. Wer mag vom Hades noch getrennt sich fühlen in der obren Welt? O Gott, in welchem Graun sind wir gefangen!" (p. 7).

Êste monólogo serve como introdução ao tema e apresentação da atmosfera da tetralogia. As duas partículas interrogativas **(quando? , onde?)** expõem a ameaça que paira sôbre a humanidade e introduzem um problema que, também estilisticamente, será soberano na obra inteira: a perplexidade diante da própria existência, a posição do ser humano neste mundo de camadas diferentes e níveis desiguais. Agamêmnon, desvairado por vontade dos deuses, revela a feição mais tenebrosa do dilema ,submetido que está à vontade do destino, joguete humano à mercê de deuses imortais. O **embuste** é provocado pela **luz** terrífica da deusa da lua. Aqui o primeiro adjetivo a caracterizar-se pela intensidade e, como êste, muitos vão acompanhar os substantivos, não em função simplesmente determinante ou ornamental, mas servindo diretamente para configurar a situação descrita. O último dos versos citados é exemplo daqueles casos em que Hauptmann, em poucas palavras, condensa situação característica. O problema é apresentado lacônica mas exatamente, dando o vocativo a idéia da energia concentrada e verificando-se, pela curva rítmica, que a ênfase recai nos dois substantivos, **deus** e **pavor**. Algumas linhas abaixo (verso 11) é explicada a causa desta situação, em verso novamente isolado, condensado:

"Pois ai está, o céu arde impiedoso." (280).

Êste adjetivo, **impiedoso**, a qualificar aqui o calor e a ausência de ventos e nuvens, impostos a Áulis como castigo de Apolo, vem a ter papel relevante no drama, sendo como que a antecipação da atmosfera reinante em tôda a tetralogia.

Agamêmnon comporta-se como um ser acuado. Responsabilidades sobrehumanas opõem-no aos deuses, aos seus comandados e à própria família. Descrito (não apenas em **Ifigênia em Áulis**, mas em todos os dramas da tetralogia) quase como um semi-deus, é entretanto apresentado como joguete nas mãos dos

(280) — **Idem, ibid.**: "Nun ja: es brennt der Himmel gnadenlos." (p. 7).

imortais (281). Sua existência vê-se muitas vêzes dominada por deuses ou demônios, emprestando-lhe feições de indivíduo extático, possesso, têrmos que o Autor emprega, aliás, em suas indicações cênicas. Já as primeiras palavras de Agamêmnon, em **Ifigênia em Áulis**, revelam a confusão, o distanciamento do herói da realidade:

> "Eia, Critolau! Critolau, eia!
> Onde estás? Quereis todos abandonar-me?" (282).

Critolau responde ao chamado e Agamêmnon se faz ouvir novamente:

> "Realmente ainda existes?
> Eu não sei se existo, nem se não existo." (283).

A linguagem é extremamente crua:

> "Aqui o ar está prenhe de assassínio.
> A terra reclama e treme. Os cadáveres flutuam,
> convulsos em horrendas pilhas, no Euripo." (284).

Assim é oferecida ao leitor ou espectador uma imagem plástica do ambiente, e expressões como: **ar prenhe de assassínio; cadáveres (...) convulsos em horrendas pilhas**, parecem transmitir atmosfera de demoníaca destruição.

Agamêmnon conhece a situação do indivíduo isolado, cuja vontade depende inteiramente das imposições do destino ("e agora brincam conosco, tal como gatos com os ratos" (285), êle próprio se situando nos limites extremos da existência humana. O trovão, o tremor de terra ,a velocidade impressionante de

---

(281) — Charles Moeller, **Sagesse Grecque et Paradoxe Chrétien:** "Les hommes sont donc les jouets des Immortels; ceux-ci en usent comme bon leur semble." (p. 166).

(282) — **Die Atridentetralogie, Iphigenie in Aulis**, I, 3:
"He, Kritolaos! Kritolaos, he!
Wo bist du? Wollt ihr alle mich verlassen?" (p. 12).

(283) — **Idem, ibid.**: "Bist du wirklich noch?
Ich weiss nicht, ob ich bin, noch, ob ich nicht bin" (p. 12).

(284) — **Idem, ibid.**: "Hier ist die Luft voll Mord.
Die Erde murrt und bebt. Die Leichen treiben,
verkrampft zu eklen Klumpen, im Euripos." (p. 13).

(285) — **Idem, ibid.**: "Und jetzt: sie spielen mit uns Katz und Maus." (p. 13).

seus cavalos, tudo serve para simbolizar a sua existência dinâmica, ilustrada nos versos:

> "As éguas, meus cavalos, tornaram-se brancas,
> de tal forma ficaram, na corrida, cobertas de espuma." (286).

Percebendo-se o filho de Atreu colocado na linha limítrofe entre homens e deuses, patenteia até mesmo pela construção do seu discurso a elevação cada vez mais sensível sôbre os pobres mortais. Trata-se de processo fàcilmente reconhecível, desde que se acompanhe o desenvolvimento da linguagem na tragédia. No primeiro ato, quando Clitemnestra, decidida a lutar pela sobrevivência da filha, procura fazer com que seu marido reencontre o caminho da razão, verifica-se o seguinte diálogo:

"Clitemnestra:

Eras um pai indulgente, meigo e amoroso,
teu caráter cordial bania os temores
do espírito de Ifigênia e Electra.
Alegre, Orestes cavalgava sôbre teu joelho.
Pois bem: tenho de saber, marido meu,
a razão de tão terrìvelmente te transformares;
pois esta me parece, de vossa expedição vingativa
já no princípio a conseqüência mais terrível.

Agamêmnon:

Não indagues! Teu espôso Agamêmnon morreu,
o pai de teus filhos não existe mais.
Acostuma-te à vida de viúva,
vivida longe de sua presença! Inútil seria
explicar a ti os motivos de sua morte.

Clitemnestra:

Mas, homem, vives! Desvencilha-te da exaltação,
prova o sentido dos teus sentidos, verifica teu pulso!
Vives, se jamais viveu um ser; vives!

---

(286) — **Idem**, II, 5: "Die Stuten, meine Rappen, wurden Schimmel, so überzog im Lauf sie weisser Schaum." (p. 45).

Agamêmnon:

Se vivo, não vivo para ti e teus filhos
e nem para mim. Para mim morri,
como morri para ti:" (278).

No ato seguinte tornou-se mais densa a atmosfera. Clitemnestra encontra-se próxima do desespêro e Agamêmnon sabe que o retôrno já não é possível:

"Agamêmnon:

O que queres aqui?

Clitemnestra:

Pergunto-te o mesmo. E tu?

Agamêmnon:

Completar o que realizado há-de ser.

Clitemnestra:

Queres referir-te à ruína das casas de Atreu e de Tindareu?

Agamêmnon:

Se isto quero dizer,
então assim o exige a decisão dos deuses.

Clitemnestra:

Assim fala a demência. Diz-me quem és!

---

(287) — **Idem, ibid.:**

"Klytämnestra:

Du warst als Vater fromm und mild und liebreich,
dein herzlich Wesen bannte jede Furcht
aus Iphigeniens und Elektrens Seele;
Orestes ritt vergnügt auf deinem Knie.
Nun also: ich muss wissen, mein Gemahl,
was dich so fürchterlich verwandeln konnte;
denn dies erscheint mir eures Rachezugs
furchtbarste Folge schon im Anbeginn.

Agamemnon:

Frag nicht! Dein Gatte Agamemnon starb,
der Vater deiner Kinder lebt nicht mehr:
gewöhne dich daran, ein Witwenleben
zu führen ohne ihn! Vergeblich wär's,
wollt ich die Gründe seines Todes dir
erklären.

Klytämnestra:

Mann, du lebst! Wirf ab den Wahn,
fühl deiner Sinne Sinn, spür deinen Pulsschlag!
Du lebst, wenn je ein Mann gelebt; du lebst!

Agamemnon:

Leb' ich, so doch nicht dir und deinen Kindern
und auch nicht mir: mir selbst bin ich tot,
so gut wie dir." (p. 46).

Agamêmnon:

Se em mim reconheces a demência,
sabes também que, tocado pelo deus,
tornei-me seu instrumento mais servil." (288).

Da mesma forma é manifestado o contacto com a atualidade, que Hauptmann está sempre determinado a preservar, através da linguagem. Segue um exemplo, em que o ambiente, caracterizado pela destruição, pela ruína e pela decomposição, retrata a realidade alemã durante os anos da guerra. A descrição de Critolau amolda-se perfeitamente aos aspectos de cidades alemãs, após terem sofrido maciço ataque aéreo:

"A terra tremeu. As cidades dos homens
estremecem e temem sua destruição.
O que parecia construido para a eternidade
desmorona aos estalos, os alicerces rangem, parecem ceder.
As estrêlas atiram-se para fora de suas órbitas,
a febre assolou os homens e também a terra.
Respeito e temor colhem os deuses,
quase esquecidos no período do bem-estar..." (289).

---

(288) — **Idem**, III, 3:
"Agamemnon:
Was willst du hier?
Klytämnesrta:
Das frag' ich dich! Und du?
Agamemnon:
Vollenden, was vollendet werden muss.
Klytämnesrta:
Du meinst, des Atreushauses Untergang
samt dem der Tyndariden?
Agamemnon:
Mein' ich das,
so ist's der Götterratschluss, der's erzwingt.
Klytämnesrta:
So spricht der Wahnsinn! sage, wer du bist!
Agamemnon:
Wenn du den Wahnsinn in mir recht erkannt,
so weisst du auch, ich bin vom Gott berührt
und sein ohnmächtiges Werkzeug..." (p. 67).

(289) — **Idem**, II, 6:
"Die Erde hat gebebt. Der Menschen Städte
erzittern, fürchten ihren Untergang.
Was für die Ewigkeit gemauert schien,
zerbröckelt knisternd, knirscht und wankt im Grund.

Tal como acontece com Agamêmnon, sente também Ifigênia a presença de fôrças superiores, a impelí-la para o sacrifício "tocada pela mão da Hécate" (290). Com "um gesto da mais profunda ironia" (291) é demonstrada a irrevogabilidade da decisão dos deuses, quando Clitemnestra convoca, no ápice das preocupações, o conselho de anciãos, apresentado na forma de um côro, "mas o qual não representa — como de hábito na tragédia antiga — a voz da reflexão e do comedimento, mas sanciona o êxtase de sacrifícios de pai e filha" (292).

No que respeita à situação da linguagem nos outros dramas da Tetralogia dos Atridas, deve ser assinalada a existência de semelhanças profundas entre as obras centrais **(A Morte de Agamêmnon e Electra)** e **Ifigênia em Áulis**. Se, nesta, o problema central era o sacrifício de Ifigênia ,a fim de que Ártemis fôsse satisfeita e possibilitada a expedição bélica contra Tróia, surge em **A Morte de Agamêmnon** (293) o retôrno à pátria do vencedor de Tróia, nas vestes de um mendigo, também moralmente abatido. As personagens são apresentadas em cenário sombrio. Trata-se do templo de Deméter, Plutão e Cora, em noite fechada ,e em tôrno são ouvidos os gritos das corujas. Dentro dêste templo existe uma fonte, alimentada diretamente pelas águas do hades. Excetuando Electra, desejosa de evitar o desfêcho trágico (e para isto convoca o conselho dos anciãos), carecem as personagens de vontade própria, obedecendo ao destino que cegamente as impele. A função do **banho sagrado**, por exemplo, é demonstrar a dependência humana de fôrças extra-terrenas. Purifica aquêles aos quais as divindades desejam conceder esta graça. Clitemnestra, pretendendo sacrificar um cordeiro negro, submete-se antes dêsse ato sangrento ao banho e, du-

---

Die Sterne werfen sich aus ihren Bahnen,
die Erde fiebert und der Mensch mit ihr.
Die Götter kommen wiederum zu Ansehn,
die man im Wohlergehen fast vergass..." (p. 51).

(290) — **Idem**, V, 3: "Die Hand der Hekate hat sie berührt". (p. 97).
(291) — Ralph Fiedler, **op. cit.**, p. 103.
(292) — **Idem, ibid.**
(293) — **A Morte de Agamêmnon** é uma peça que, num único ato, apresenta o cerne da tragédia de Ésquilo, **O assassínio de Agamêmnon.**

rante processo idêntico, assassina Agamêmnon. Indivíduos e circunstâncias enredaram essas personagens numa evolução fatal, e os acontecimentos não podem ser medidos de acôrdo com critérios humanos. A ação mediúnica dessas personagens, provocada por impulsos da esfera do subconsciente, é evidenciada por sonhos ,sempre de nôvo ligados à realidade, e por visões, como as da misteriosa profetisa do mal, Cassandra. "No que diz respeito à participação visionária de fôrças extra-terrenas, sobressai Cassandra entre as outras figuras e, confrontado com o modêlo antigo ,reforça Hauptmann o impacto das revelações, que antecipam todos os crimes sangrentos, provocados pela maldição dos deuses.... fazendo com que a vidente troiana, em vez de interpretar as aparições a um côro, as atire diretamente no rôsto de Agamêmnon e Clitemnestra" (294). A atmosfera de terror vai-se acentuando de cena em cena. Clitemnestra aconselha os anciãos com palavras que refletem a atmosfera da época em que a tragédia foi escrita: a guerra. Vendo os anciãos estupefactos diante da cena do assassínio ("ouvimos, acreditavamos ouvir; mas não pode ser verdade, visto ser impossível!") diz:

> "Acostumai-vos ao terrível — já que
> o mundo de há muito se acostumou!" (295).

O mesmo fio central, a tragédia decorrente do destino inexorável, se estende através de **Electra,** "paralelo digno de **Morte de Agamêmnon**... e quase seu reflexo" (296), provocando a repetição dos acontecimentos, até o momento em que Orestes assassina Clitemnestra, ação predeterminada, a que não há fugir. Trata-se de outro drama de um só ato, e novamente se desenrola a ação no cenário anterior, no templo sombrio, agora

---

(294) — Ralph Fiedler, **op. cit.,** pp. 110-111.

(295) — **Die Atridentetralogie, Agamemnons Tod:**
"Die Greise:
Wir hörten, glaubten es zu hören: doch
es kann nicht sein, da es unmöglich ist!
Klytämnestra:
Gewöhnt euch an das Fürchterliche — hat
die Welt sich längst ja doch daran gewöhnt!" (p. 144).

(296) — C. F. W. Behl, **op. cit.,** p. 251.

mais descuidado, abandonado. Ruínas e ossadas cobrem o palco, enquanto da fonte surge "terrífico vapor". Electra vegeta entre os escombros, à espera do momento de vingança, único pensamento a animar a sua existência. Chegam Orestes e Píades e, depois, Clitemnestra e Egisto, procurando refugiar-se de violenta tempestade. Inicialmente não reconhecem o templo. A despeito disso assusta-os o aspecto do local, e tanto uns quanto outros desejam, ao primeiro impulso, retirar-se ràpidamente:

"Orestes:
Vamos voltar, as fôrças abandonam-me!
Pilades:
Ó amigo, não existe retôrno no caminho
da vida, e muito menos naquele, que
o conselho dos deuses nos indicou.
Digo **nos**, pois tu e eu somos um só!" (297).
"Clitemnestra:
Afastemo-nos daqui
Egisto:
Para onde iríamos? A negra noite,
a dominar lá fora, cegar-nos-ia." (298).

Significativamente desejam afastar-se exatamente mãe e filho, intérpretes principais da tragédia por se desenrolar. Entretanto deixam demover-se do seu intento; permanecem na "área encantada", que irá dominá-los, distribuindo o destino os seus golpes certeiros. Orestes, por exemplo, não está decidido a executar o ato da vingança ao qual Electra deseja levá-lo, estendendo-lhe o machado, de importância primordial-

---

(297) — **Die Atridentetralogie, Elektra:**
"Orest:
Lass uns umkehren, mich verlässt die Kraft.
Pylades:
O Freund, es gibt kein Rückwärts auf dem Weg
des Lebens und nun gar auf jenem, der
uns anbefohlen ist vom Götterratschluss.
Ich sage: **uns**, denn du und ich sind **eins**." (p. 152).

(298) — **Idem, ibid:**
"Klytämnestra:
Komm fort von hier!
Aigisth
Wohin? Die schwarze Nacht,
die draussen herrscht, macht blind." (p. 163).

mente simbólica (299). Sentindo falta de amor materno, apela a Clitemnestra, para que se lembre dos deveres de mãe E se, realmente, afirma em dado instante:

"Mais vale perguntar o que fui e já não sou.
Era teu filho e te chamava Mãe.
Agora escarro êste nome, como se fôra
imundície sangrenta, a envenenar o coração..." (300).

volta, arrependido, a clamar:

"Sim, és a minha mãe
de que em todos êstes anos fui privado.
Perdoa o que possa ter dito, enganado
por meu desconhecimento. Meu coração está ansioso,
mas acanhado em carinhos filiais.
Manda em mim, em teu filho, mas amorosamente!"

Clitemnestra:

Meu coração materno jamais
abrigou um filho de nome Orestes..." (301).

O diálogo segue, Orestes tentando comover Clitemnestra, até que esta, enfurecida pela morte de Egisto, resolva lançar-se ao ataque ,e Orestes, em defesa própria, vê-se na contingência de cumprir as ordens da **moira**. "Com gesto comovente chega esta obra ao fim. Orestes devolve o machado às mãos de Electra, espírito vingativo, que — totalmente transformada — 'o segura como um objeto estranho! 'Amanhece', e as conseqüências da exaltação sagrada terão de ser sofridas humanamente" (302).

(299) — A mesma arma com que Clitermnestra matara Agamêmnon.
(300) — **Die Atridentetralogie, Elektra:**
"Frag lieber, was ich war und nicht mehr bin.
Ich war dein Sohn und nannte einst dich Mutter.
Jetzt aber spei' ich diesen Namen aus
wie blutigen Unrat, der das Herz vergiftet." (p. 168).
(301) — **Idem, ibid.:**
"Doch meine Mutter bist du,
die ich all meine Zeit so tief entbehrt.
Vergib, was ich an Irrtum sagen mag
in meiner Fremdheit: hungrig ist mein Herz,
doch ungeschickt in Kindeszärtlichkeit.
Befiehl mir, deinem Knaben, doch in Liebe!
Klytämnestra:
In meinem Mutterherzen hat ein Sohn
Orestes nie gewohnt..." (pp. 169-170).
(302) — Ralph Fiedler, **op. cit.**, p. 115.

O último drama da trilogia, **Ifigênia em Delfos**, cronològicamente o primeiro que Hauptmann escreveu, apresenta feições diversas. Orestes, a fim de ser libertado pelos deuses da maldição que pesa sôbre êle e tôda a casa de Atreu, recebe de Apolo a ordem de raptar a sacerdotisa cruel de Táuris, o país dos bárbaros, assim como a imagem da Hécate. Isto tornaria possível a reconciliação dos dois deuses irmãos (Ártemis e Apolo), que se desentenderam por ocasião dos eventos em Áulis. Retornando a Delfos, após executada a missão, Orestes encontra Electra, a qual, sentindo-se perseguida pelas erínias, deseja sacrificar o machado amaldiçoado sôbre as aras de Apolo. A sacerdotisa, arrebatada por Orestes, é justamente Ifigênia, a qual, depois de reconhecida por Electra, resolve sacrificar-se, para que os irmãos possam novamente desfrutar de real existência humana. Neste drama a intensidade expressiva aparece amortecida pela construção cuidada e mais rígida da peça. Imagens vigorosas, tais como surgem por exemplo no primeiro monólogo de Electra,

> ("Desumanizada? Possìvelmente divinizada
> pelas erínias! Pois seu horror,
> indizìvelmente repelente, não é
> encontrado no ser humano..." (303).

ou na descrição de Orestes:

> ("Aberta estava
> sua bôca, e por entre os lábios azulados
> saía, assim me pareceu, fumaça negra!" (304).

rompem o ritmo descritivo de aspectos do templo apolíneo em Delfos, mas a exposição dos sacerdotes é prolongada e calma, tal como é moderada a linguagem das cenas de purificação do

---

(303) — **Die Atridentetralogie, Iphigenie in Delphi**, I, 3:
"Entmenscht? Mag sein: vergottet
durch die Erinyen! Ist ihr Grauen,
das grässlich-unaussprechliche, doch nicht
im Menschlichen zu finden..." (p. 186).

(304) — **Idem, ibid.:**
"Offen stand
sein Mund, und zwischen seinen blauen Lippen
drang, wie mir's vorkam, schwarzer Rauch hervor." (pp. 188-189).

final do drama, ou a conversa de Pircon com Pílades. O próprio Hauptmann frisou a diferença de tonalidade, existente entre os dramas e, referindo-se à **Ifigênia em Delfos,** observou: "Talvez tivesse adquirido outro aspecto se escrita depois da (Ifigênia) áulica" (305).

A reconciliação dos deuses irmãos corresponde à libertação dos irmãos terrestres, e já a primeira frase, pronunciada por Orestes depois de redimido, demonstra a arbitrariedade com que os deuses impõem o destino:

> "Acordei; e o que acontece em tôrno
> reconheço na forma mais singela,
> tal como a fôrça de sentidos sadios
> o permite aos mortais." (306).

Esclarece ainda a realidade, após ser interrogado por Electra:

> "Quem és? Dize-mo.
> Orestes: Libertado da doença pelo esculápio Apolo,
> chamo Orestes a mim e Electra a ti." (307).

Se o indivíduo surge assim, em todas as cenas da Tetralogia dos Atridas, como joguete dos deuses, desprovido de vontade própria, confirma-se o princípio da determinação, a fatalidade da existência, mesmo no momento mais feliz, assim quando Orestes é redimido da maldição. Conclui-se que não passa de um objeto, sendo infinitamente reduzida a sua possibilidade de intervir nos desígnios superiores, tal como ficou demonstrado pelo sacrifício de Ifigênia. Esta, que Electra procurou influenciar no sentido de que deixasse de ser sacerdotisa para retornar à vida normal, convivendo com os irmãos, sabia inexistir qualquer possibilidade de auto-determinação. Apresenta-se como " a morte que caminha", tendo mesmo "sofrido três mor-

---

(305) — C. F. W. Behl, **op. cit.**, p. 160.

(306) — **Die Atridentetralogie, Iphigenie in Delphi**, II, 5:
"Ich bin erwacht, und was um mich geschieht,
wird in der schlichten Form mir wiederum
erkennbar, wie gesunder Sinne Kraft
dem Sterblichen sie schenkt." (p. 217).

(307) — **Idem, ibid.**: "Wer bist du, sprich?
Orestes: Befreit von Krankheit durch den Arzt Apoll,
nenn' ich Orest mich und Elektra dich!" (p. 217).

tes" (308). Só como instrumento servil da deusa pôde ser levada a sacrificar seus compatriotas no altar da sanguinolenta Ártemis. Ifigênia não conseguiu escapar, pois se "por um lado não consegue elevar-se à posição dos deuses, por outro teria, como ser humano, de sufocar na consciência dos próprios crimes" (309). Cumpre seu destino através do suicídio:

> "Pois quem tiver sido escolhido pela Divindade
> para vítima — embora possa parecer
> ter-se esquivado à sua sentença —
> as moiras perenemente conservam sob seu olhar,
> reconduzindo-o, onde quer que oculto esteja,
> às aras que procura evitar." (310).

Quanto à linguagem é lícito falar-se de dicção elevada. O esquema fundamental do verso branco é muitas vêzes rompido, o número de pés varia com grande freqüência, levando o próprio Hauptmann a dizer: "Casos em que sobravam ou faltavam pés do verso foram conservados, e muitas vêzes propositadamente" (311). Aproximou seu esquema do linguajar normal, realidade observável também pela tendência de utilizar no co-

---

(308) — **Idem**, III, 5, p. 236.

(309) — Ralph Fiedler, **op. cit.**, p. 121.
Käte Hamburger, **Von Sophokles zu Sartre:** "Ela própria tem consciência de sua terrífica situação quase-divina e extra-humana." (p. 109).
"Ela havia levantado prece à Hécate para voltar ao seu mundo dos mortos..." (p. 111).
Hécate, cujo nome aparece na trilogia muitas vêzes substituindo Ártemis, não era simplesmente uma outra denominação para esta deusa, mas uma outra divindade. Tratava-se de uma deusa da noite e da morte, obscura, sanguinolenta, rodeada por uma esfera de temor primitivo. Justifica-se a confusão porque também Ártemis recebia em Táuris sacrifícios humanos. ....

(310) — **Die Atridentetralogie, Iphigenie in Delphi**, III, 8:
"Doch wer zum Opfer einmal ausersehen
von einer Gottheit — ob es auch so scheint,
er habe ihrem Spruche sich entwunden —:
die Moiren halten immer ihn im Blick
und bringen, wo er dann auch sich versteckt,
an den gemiednen Altar ihn zurück." (p. 242).

(311) — C. F. W. Behl, **op. cit.**, p. 167.

mêço do verso um troqueu, tal como acontece no primeiro dos dramas da trilogia:

„Seltsam /spukt wacher Schlaf/und schlafendes"....

ou

„Wo ist/mein Bruder, und/wie geht/es ihm?"....

Entretanto, apesar desta aproximação à dicção normal, é surpreendentemente elevado o nível poético da tetralogia, se a compararmos aos dramas da fase anterior, do ciclo social-político. Verifica-se o imenso engenho do velho autor, que põe a serviço da atualização indireta do mito todo o impacto de sua linguagem e a exatidão da concepção realista" (312). A quantidade de problemas e sugestões, levantadas pela tretalogia, simbolizam a fôrça expressiva do Autor, ainda na plenitude durante a criação dramática de seus últimos anos de vida ."Hoje é possível afirmar ser esta uma obra inaudita em sentido tríplice: no de sua constituição única, no de seu efeito e no da realização cênica..." (313). Hauptmann resolveu escrever esta obra, inspirado naquelas observações de Goethe em sua **Viagem à Itália**, a que fizemos referência, mas sua visão do especificamente helênico é totalmente diversa da de Goethe. "O símbolo meigo e sentimental do humano foi idealizado por Goethe em sua **Ifigênia**. O espírito realista de Hauptmann personifica, na figura e no destino da mesma nobre imagem humana ,o fim da humanidade. Seu humanismo destrói as belas aparências" (314). Realmente se aproxima de Kleist **(Penthesilea)** ou da concepção nietzscheana do dionisíaco **(A Origem da**

(312) — Käte Hamburger, **op. cit.**: "(Die Tetralogie) ist zweifellos eine der mächtigsten dramatischen Dichtungen unserer Zeit, ja darüber hinaus eine 'Zeitdichtung' hintergründigster Art, so wenig 'modern' sie auch dem Stile, der Diktion, der Form und auch der Psychologie nach ist." (p. 115).

(313) — Hubert Razinger, **Der Weg der Entstehung, in Die Atriden-Tetralogie**, p. 243.

(314) — Werner Ziegenfuss, **op. cit.**, p. 103.

Tragédia), e assim faz surgir um quadro agoethiano, aclássico da antigüidade helênica. Com boas razões, pois devendo sua obra vir a ser um documento da época inumana em que foi escrito, não mais podia satisfazê-lo a imagem clássica da história. Diz o eminente crítico Hans Mayer: "Gerhart Hauptmann continua sendo um grande poeta, até o último instante de sua vida e de seu trabalho criador. E quanto mais minuciosos vierem a ser os dados de que dispomos, acêrca do processo de sua criação, com tanto mais clareza reconheceremos seu sentimento de responsabilidade, seu cuidado na execução, o verdadeiro embate do Autor com sua matéria" (315). Hauptmann não podia, por tudo isso ,fazer surgir nas páginas de sua tetralogia o brilho festivo do mundo clássico. No seu mundo, transposto à Hélade antiga, tudo era noite. E assim surge a atmosfera negra, até mesmo na peça final, em que Ifigênia, com seu sacrífico pessoal e voluntário, entrega aos deuses a vida que lhe fôra poupada em Áulis. Eleva-se a "símbolo mítico de um conjunto de problemas existenciais" (316), representado também pelas outras personagens da tetralogia. Esta imagem das figuras é frisada pelo valor gesticular das expressões, exemplificável com a apresentação conjunta de afirmações de Agamêmnon, as quais visam a esclarecer o seu abandono da existência comum, cotidiana, a explicar que realmente deixou de existir para a sua família, para Clitemnestra, Orestes e Electra:

"Teu marido Agamêmnon morreu..." (p. 46).
"Poderás realizar sacrifícios sôbre o meu túmulo"... (p. 46).
"Sou apenas o estranho,
joguete impotente de deuses terríveis..." (p. 46).
"Uma molécula de água sou no mar,
tão pouco sobra de vontade-própria
na tempestade do destino..." (p. 47).
"A morte é realidade — a vida não!" (p. 50).
"Quem sou? —

(315) — Hans Mayer, **Studien zur deutschen Literaturgeschichte**, p. 242.
(316) — Käte Hamburger, **op. cit.**, p. 119.

Uma pedra, atirada por alguém, um eco, um relâmpago"... (p. 50) (317).

Após estas últimas palavras, perde os sentidos, aproxima-se das divindades afastando-se mais e mais de seus semelhantes, e penetra

"pelo desfiladeiro naquele outro mundo,
que em verdade é ignorado na sua própria essência
por quem o julga desprovido de lutas e cuidados." (318).

"Torna-se claro aqui que os deuses nada mais são do que a própria fôrça do destino, o eterno entremear e entrechocar-se de luz e escuridão, de Apolo e Ártemis, de Olimpo e Hades, de vida e morte, a dominar a existência terrena" (319). E, de fato, embora **Ifigênia em Delfos** seja caracterizada por certa claridade e côres mais vivas do que as outras tragédias da tetralogia, não se trata de uma festa de reconciliação, mas de imensa ironia. A família de Atreu foi libertada da maldição, porém não existe aqui o símile que muitos intérpretes querem ver, ao aplicar a redenção à humanidade. Esta continuará pelo caminho prescrito, impelida pela **Moira**. Nenhum vislumbre de dias melhores permite a contemplação do presente, nenhuma redenção de culpa, nenhuma libertação da fatalidade. "O fato de Ifigênia não retornar ao mundo dos homens, mas conservar no auto-sacrifício sua divindade sombria, pode ser interpretado como símbolo da possibilidade de que, longe de o

---

(317) — **Die Atridentetralogie, Iphigenie in Aulis**, II, 5:
"Dein Gatte Agamemnon starb..." (p. 46).
"Du magst auf meinem Grabe
mir Todesopfer bringen..." (p. 46)
"Ich bin nur noch der fremde Mann,
ohnmächtiges Spielzeug grauenvoller Götter..." (p. 46).
"...ein Wasserteilchen nenne mich im Meer:
so wenig hab' ich einen Willen noch
im Schicksalssturme..." (p. 47).
"Tod ist Wahrheit — Leben nicht!" (p. 50).
"Wer bin ich?
Ein Stein, den jemand warf, ein Schall, ein Blitz..." (p. 50).

(318) — **Idem**, IV, 2:
"nach dem Engpasse in die andre Welt,
die freilich der im tiefsten Grund verkennt,
der meint. dass sie von Kampf und Not befreit sei." (p. 86).

(319) — Wilhelm Emrich, **op. cit.**, p. 202.

anti-humano, a morte e o temor do mundo da Hécate se terem dissolvido ao contacto com o elemento humano, persistam êles nas margens e profundezas do mundo humano-histórico, podendo irromper novamente ,apesar de momentâneamente esquecidos e afastados. Esta é a mensagem pessimista que o velho Gerhart Hauptmann nos lega, escondida, em sua obra derradeira: no símbolo da **Ifigênia,** ao mesmo tempo figura apolíneo-humana e divindade hecática" (320). E' verdade que esta interpretação contraria as expectativas humanísticas, mas não há dúvida de que a discussão em tôrno da "lição" do tema de Ifigênia, a compreensão do fêcho da tetralogia como "otimista" ou "pessimista", parte de um mal-entendido. Rolf Michaelis, na citada análise, fala da "natureza dupla" de Gerhart Hauptmann e realmente abrange a visão do universo, tal como alimentada pelo Autor, ambas as visões. "Momentâneamente é o mundo superado pelo brilho apolíneo" (321), mas esta é uma solução apenas "momentânea". Os ciclos se revezam e Hécate pode seguir a Apolo. E' exatamente a concatenação dialética das duas possibilidades que torna a tetralogia tão humano-real e permite a sua focalização como ápice de tôda uma obra, sempre dedicada a apresentar as contradições inerentes à existência humana, a contemplar as trevas, a luta entre claridade e escuridão.

---

(320) — Käte Hamburger, **op. cit.**, p. 120.
(321) — Rolf Michaelis, **op. cit.**, p. 299.

CONCLUSÃO

Procurou-se demonstrar ,na análise da obra dramática de Gerhart Hauptmann, quais as funções temáticas e estilísticas dos recursos expressivos. A divisão dos dramas em ciclos diversos não deve, entretanto, ser entendida como propósito de estabelecer a sucessão harmoniosa de tais funções, já que, na realidade, o Autor usou das mais variadas possibilidades combinatórias, alcançando uma interpenetração dos recursos empregados a qual, embora dificultando a esquematização em dado sistema, contribui substancialmente para a riqueza de expressão. Amoldando-se ao propósito individual do drama, a representação dos sentimentos e das idéias vem expressa não só pelas palavras em si, mas pela pantomima e pelo valor gesticulante da linguagem. Exatamente esta apresentação determinou a divisão das obras dramáticas, intentada no presente trabalho. Evidentemente, porém, não pode a inclusão de determinado drama em dado grupo ser entendida como a obtenção de um rótulo designativo de valor universal. Trata-se apenas de enfeixar, numa denominação convencionada, as características predominantes dentro da interpenetração de tendências, de que acima falamos. Muitos dos temas que atraíram Hauptmann já nos seus primeiros trabalhos teatrais persistem até o final; outras aparecem apenas uma vez, prestam a sua contribuição e desaparecem sem deixar vestígios. Daí tratar-se, na divisão estabelecida, de um critério optativo, escolhido no intuito de tornar mais evidentes as características expressivas, e não de sistema rígido, com pretensões a abranger tôda a polifonia temática dos dramas de Hauptmann.

"O drama deve movimentar-se por si mesmo, e não ser movido pelo Autor. A origem do seu movimento, tal como a origem da vida, deve permanecer oculta a todos" (1), eis um

(1) — **Die Kunst des Dramas**, pp. 177-178.

dos princípios fundamentais do dramaturgo Gerhart Hauptmann e os recursos expressivos contribuem poderosamente para movimentar as personagens. Em mais da metade dos seus dramas, a mímica e a linguagem gesticulante servem para ressaltar a tendência realista dessas peças embora também aqui se encontrem combinações as mais diversas. No romance **No Turbilhão da Vocação,** em que Hauptmann projeta seu **alter-ego** Erasmo como diretor de teatro, encontra o herói (empenhado em encenar o **Hamlet)** frases a ilustrar algumas de suas idéias a respeito do papel dos recursos expressivos: "Quanto mais ensaios decorriam, tanto mais se desenvolvia em Erasmo a paixão pela apresentação plástica das personagens. As palavras, os movimentos dos atores no palco, executava-os ao mesmo tempo em seu íntimo e vivia as suas sensações. Mas esta reprodução, imperceptível exteriormente, continuava e completava o que havia sido falseado ou deixado inacabado pelos atores e, desta maneira, viria a refletir-se favoràvelmente em novos ensaios no próprio palco. Vêzes inúmeras saltava o jovem, prêso das chamas da paixão, por sôbre as poucas táboas que o separavam do palco de tanta significação, a fim de infundir vida a determinada idéia, a uma intuição ou um pensamento, traduzindo-os, assim, para a realidade. Interrompia ou exortava, procurava tornar mais profunda a experiência teatral, espiritualizar a palavra, principalmente aquêla realidade na expressão que é, ao mesmo tempo, luminosa e convincente. Embora seu trabalho de direção fôsse eminentemente teatral, ouvia-se exclamar repetidamente, e com profundo desgôsto. "Mas isto é teatro! Isto é teatro!", tôda vez que os atores recaíam na repelente afetação da emissão artificial, preciosa, rebuscada de palavras, infelizmente ainda hoje encontrada em alguns palcos. Aliás, combatia quase tudo aquilo que os atores tinham aprendido a fazer até então, especialmente a linguagem barulhenta ,os gritos estrídulos e desnecessários, de que freqüentemente abusavam. Por outro lado falavam às vêzes com voz tão baixa que aos espectadores tinham de parecer mudos. Erasmo possuía certeira percepção acústica. Conhecia o alcance de seu braço e de sua voz. Assim como dirigia, com precisão, a sua

mão dentro do seu campo de atividades, fazia-o também com a voz — habilidade que, para espanto seu, verificou não ter sido convenientemente desenvolvida pela maioria dos atores.

No palco tudo depende da expressão do corpo inteiro. Neste campo Erasmo teve de intervir muito particularmente. O corpo da maioria dos atores nada tinha em comum com os impulsos do seu intelecto. Suas mãos nada apresentavam de expressivo .Ignoravam que mesmo através dos movimentos das pernas e dos pés deve tornar-se patente o pensar, sentir, temer, esperar e executar, e, portanto, tôda e qualquer sensação humana" (2).

Aqui aponta Hauptmann explicitamente para a importância dos recursos expressivos. Julgamos impescindível a consideração dos mesmos para avaliar os cuidados composicionais do Autor, que dêles se utiliza, sempre de acôrdo com as intenções temático-estilísticas de cada obra. Sua evolução retrata, assim, o desenvolvimento da obra dramática de Gerhart Hauptmann e permite chegar a conclusões importantes para a justa apreciação de seu labor literário. Quanto ao predomínio de um recurso sôbre outro, vimos caber nos primeiros dramas o maior impacto à mímica, superada na fase da maturidade pela linguagem gesticulante e registrando-se, na velhice, um entrelaçamento perfeito dos dois elementos expressivos. Seria possível afirmar, focalizando a obra de Hauptmann de ângulo diverso, que os dramas de tema lendário e mítico revelam o predomínio sensível do gesto na palavra, enquanto nos dramas realistas prepondera a mímica. Hauptmann oferece o seu universo através de imagens eminentemente vivas, móveis, dinâmicas. A linguagem, o seu valor gesticulante e a pantomima são recursos que permitem aquilatar o impacto da representação dêste seu mundo sôbre leitores e espectadores. Sua significação mais elevada reside ,portanto, no entrelaçamento com as propriedades temáticas dos dramas, sendo exatamente por isso que o presente trabalho procurou analisar as funções dos recursos ex-

(2) — **Im Wirbel der Berufung (CA, V, pp. 1209-1210).**

pressivos ao longo da imensa obra dramática, legada por Hauptmann, protéico renovador do teatro alemão durante mais de meio século.

BIBLIOGRAFIA

A — Obras de Hauptmann em coletâneas e publicações avulsas.
B — Obras biográficas e trabalhos gerais a respeito da obra de Hauptmann.
C — Análises de problemas específicos nas obras.
D — Obras subsidiárias.

— A —

Das gesammelte Werk. Ausgabe letzter Hand. Erste Abteilung. — 17 vols. S. Fischer, Berlin, 1942.

Sämtliche Werke, Centenar-Ausgabe. Ed. Hans- Egon Hass, vols. V e VII, Propyläen, Frankfurt-M e Berlin, 1962.

Gesammelte Erzählungen, Suhrkamp, Frankfurt-M e Berlin, 1948.

Meisterdramen (Die Weber, Der Biberpelz. Hanneles Himmelfahrt, Florian Geyer, Rose Bernd), S. Fischer, Frankfurt-M e Berlin, 1950.

Gesammelte Werke, 6 vols., S. Fischer, Berlin, 1906.

Die Atridentetralogie, Ed. Hubert Razinger, C. Bertelsmann, Gütersloh, 1956.

Herbert Engelmann (Hauptmann e Zuckmayer), **Beide Fassungen,** C. H. Beck, München, 1952.

Der arme Heinrich, posfácio de Fritz Martini, Philipp Reclam jun. — Universalbibliothek 8642, Stuttgart, 1961.

Der grosse Traum, ed. Hans Reisiger, posfácio de Rudolf Alexander Schröder, C. Bertelsmann, Gütersloh, 1956.

Die Ratten, Propyläen, Frankfurt-M, Berlin, Wien, 1960.

Die Weber, introd. e notas Walter Heynen, S. Fischer, Berlin, 1935.

Das Friedensfest, Fischer, Frankfurt-M — Hamburg, 1962.

Und Pippa tanzt!, Propyläen, Frankfurt-M, Berlin, Wien, 1960.

Michael Kramer, C. Bertelsmann, Gütersloh, 1953.

Vor Sonnenuntergang, posfácio de Hubert Razinger, C. Bertelsmann, Gütersloh, 1956.

Dramaturgische Aufzeichnungen, GHJ, Goslar, 1948.

Die Kunst des Dramas Über Schauspiel und Theater, coligido por M. Machatzke, Propyläen, Berlin, 1963.
Der Venezianer (fragmento), ed. Hans-Egon Hass, **in Jahresring 62-63,** Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1962.
Die Weber, ed. Hans Schwab-Felisch, com documentação: **Dichtung und Wirklichkeit,** Ullstein, Frankfurt-M, 1963.
A Ascensão de Joaninha. Sonho Dramático em dois Atos, tradução, prefácio e notas Paulo Quintela, Col. Bilingüe, Fernandes, Lisboa, s. d.
O Apóstolo, trad. Oliva Guerra, Univ. de Coimbra, Instituto Alemão, Coimbra, 1945.

— B —

C. F. W. Behl e Felix A. Voigt — **Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen,** Bergstadt, München, 1957.
C. F. W. Behl — **Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann — Tagebuchbläter** Curt Desch, München, s. d. (1948).
Joseph Chapiro — **Gespräche mit Gerhart Hauptmann,** Berlin, 1932.
Hans von Dettelbach — **Das Weltbild Gerhart Hauptmanns, in Wort in der Zeit,** Heft 11, Wien, 1962 (pp. 47-51).
Erich Ebermayer — **Hauptmann — Eine Bildbiographie,** Kindler, München, 1962.
Bruno Fischer — **Gerhart Hauptmann und Erkner, in ZfdPh,** LXXXI, Heft 4, Erich Schmidt, Berlin, 1962 (pp. 440-472).
Joseph Gregor — **Gerhart Hauptmann,** Diana, Wien, 1951.
F. W. Heuser — **Gerhart Hauptmann; zu seinem Leben und Schaffen,** Max Niemeyer, Tübingen, 1961.
Ludwig Marcuse — **Gerhart Hauptmann und sein Werk,** Franz Schneider, Berlin-Leizig, s. d. (1922).
Fritz Martini — **Gerhart Hauptmann zum Gedächtnis, in Die Pforte,** I, 1947 (pp. 23-37).
Gerhart Pohl — **Bin ich noch in meinem Haus? — Die letzten Tage Gerhart Hauptmanns,** Lettner, Berlin-Stuttgart, 3a. ed., 1962.
Paul Schlenther — **Gerhart Hauptmann; Leben und Werke. Neue Ausgabe, umgearbeitet und erweitert von Artur Eloesser,** Berlin, 1922.
R. A. Schröder, F. Thiess, P. Fechter — **Gerhart Hauptmann — Drei Reden,** C. Bertelsmann, Gütersloh, 1953.
Joachim Seyppel — **Gerhart Hauptmann,** Colloquium, Berlin, 1962.
Kurt Lothar Tank — **Gerhart Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten,** Rowohlt, Hamburg, 1959.
Bernhard Zeller (ed.) — **Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Katalog 10 der Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums,** Turmhaus, Stuttgart, 1962.

Carl Zuckmayer — **Ein voller Erdentag — Zu Gerhart Hauptmanns hundertstem Geburtstag,** S. Fischer, Frankfurt-M, Berlin, 1962.

Carl Zuckmayer — **Gerhart Hauptmann,** in **Die grossen Deutschen,** IV, pp. 227-244, Propyläen, Berlin, 1956.

Hans H. Borcherdt — **Beispiel für Drama: Gerhart Hauptmann in Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert,** Wolfgang Rothe, Heidelberg, 3a. ed., 1959, pp. 387-410.

Fritz Enders — **Gerhart Hauptmann — Der Dichter einer Übergangszeit,** Charles Coleman, Lübeck, 1932.

Horst Engert — **Gerhart Hauptmanns Sucherdramen,** B. G. Teubner, Leipzig, Berlin, 1922.

Karl S. Guthke — **Gerhart Hauptmann — Weltbild im Werk,** Vandenhoek & Rupprecht, Göttingen, 1961.

Rudolf Kayser — **Welt, Werk und Schicksal** in **Der Zeitgeist,** n.º 185, New York, 1962.

Wolfgang Kayser — **Gerhart Hauptmann** in **Neophilologus,** XVIII, 1932, pp. 175-192.

Georg Rudolf Lind — **A presença de Gerhart Hauptmann in Humboldt,** 6, Übersee, Hamburg, 1962, pp. 15-28.

Hans Mayer — **Von Lessing bis Thomas Mann,** Neske, Pfullingen, 1959.

Hans Mayer — **Studien zur deutschen Literaturgeschichte,** Rütten und Loening, Berlin, 2a. ed., 1955.

Paul Merker — **Gerhart Hauptmann — Versuch einer Wesensdeutung** in **Gerhart Hauptmann, Studien zum Werk und zur Persönlichkeit,** Deutsches Institut der Universität, W. G. Korn, Breslau, 1942.

Rolf Michaelis — **Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg,** Argon, Berlin, 1962.

Erich Ruprecht — **Gerhart Hauptmann als Dichter der Menschlichkeit,** Karl Alber, Freiburg i. B., 1947.

Max Rychner — **Gerhart Hauptmanns 100. Geburtstag** in **Die Zeit,** 46, Hamburg, 16-XI-1962.

Felix A. Voigt — **Grundfragen der Gerhart Hauptmann-Forschung in GRM,** XXVII, 7-8, 1939.

Werner Ziegenfuss — **Gerhart Hauptmann — Dichtung und Gesellschaftsidee der bürgerlichen Humanität,** Walter de Gruyter & Co., Berlin 1948.

— C —

Ernst Alker — **Bemerkungen zu Hauptmanns Altersstil** in **ZfdPh,** LXVII, pp. 67-69.

Julius Bab — **Gerhart Hauptmann als Regisseur** in **GHJ,** Goslar, 1948.

Wilhelm Emrich — **Der Tragödientypus Gerhart Hauptmanns** in **Protest und Verheissung**, Athenäum, Frankfurt-M, Bonn, 1960.

Ralph Fiedler — **Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns**, Bergstadt, München, 1954.

Karl S. Guthke — **Gerhart Hauptmanns Menschenbild in der "Familienkatastrophe" Das Friedensfest** in **GRM**, XII, 1, pp. 39-50, 1962.

Karl S. Guthke — **Gerhart Hauptmann und die Kunstform der Tragikomödie**, in **GRM** VII, 4, pp. 349-369, 1957

K. S. Guthke und H. M. Wolff — **Das Leid im Werke Gerhart Hauptmanns**, Univ. of California Press, Berkeley, Los Angeles, vol. 49, 1958.

Hans Hennecke — **Sprache, Gedanke und Lyrik im Lebenswerke Gerhart Hauptmanns in Die Neue Runschau**, pp. 201-214, 1941.

Clemens Lugowski — **Gerhart Hauptmann als Dramatiker in Zeitschrift für deutsche Bildung**, XIII, pp. 473-481, 1937.

Kurt May — **Die Weber** in **Das deutsche Drama**, II, pp. 157-165, August Bagel, Düsseldorf, 1958.

Karl Migner — **Gerhart Hauptmanns tragische Weltsicht in Welt und Wort**, 11, pp. 335-338, 1962.

Werner Milch — **Gehart Hauptmanns Alterswerk**, in **GRM**, XX, pp. 424-437, 1932.

Hans Rabl — **Die dramatische Handlung in Gerhart Hauptmanns Webern**, Max Niemeyer, Halle, 1928.

Wolfdietrich Rasch — **Zur dramatischen Dichtung des jungen Gerhart Hauptmann in Festschrift für Franz Schröder**, Carl Winter, Heidelberg, 1959.

Wolfdietrich Rasch — **Und Pippa tanzt!** in **Das deutsche Drama**, II, p. 186-206, August Bagel, Düsseldorf, 1958.

Hans Joachim Schrimpf — **Rose Bernd**, in **Das deutsche Drama**, II, p. 166-185, August Bagel, Düsseldorf, 1958.

Felix A. Voigt — **Das Kynast Fragment**, in **GHJ**, Breslau, 1936.

F. A. Voigt-W. A. Reichart — **Hauptmann und Shakespeare**, Deutschkundliche Arbeiten, Breslau 1938, Goslar, 2a. ed., 1947.

F. B. Wahr — **Theory and Composition of the Hauptmann-Drama** in **The Germanic Review**, XVII, N.° 3, 1942.

— D —

Ernst Alker — **Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914)**, Alfred Kröner, Stuttgart, 1962.

R. P. Blackmur — **Language as Gesture**, Harcourt, Brace & Co., New York, 11.a ed., 1952.

Hans Böhm — **Goethe — Grundzüge seines Lebens und Werkes**, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1950.

Bertolt Brecht — **Kleines Organon für das Theater,** Suhrkamp, Frankfurt-M, 1960.

Bertolt Brecht — **Schriften zum Theater,** Bibliothek Suhrkamp, vol. 41, Suhrkamp, Frankfurt-M, 1957.

Georg Büchner — **Werke und Briefe, Gesamtausgabe,** ed. Fritz Bergemann, Insel, Wiesbaden, 1958.

Johannes Bühler — **Die Kultur des Mittelalters,** Alfred Kröner, Stuttgart, 1931.

Karl Bühler — **Teoría del Lenguaje,** Revista de Occidente (trad. Julián Marías), Madrid, 1950.

Margret Dietrich — **Das moderne Drama,** Alfred Kröner, Stuttgart, 1961.

Heimito von Doderer — **Die Dämonen,** Biederstein, München, 2a. ed., 1957.

Wilhelm Emrich — **Dichterischer und politischer Mythos — Ihre wechselseitigen Verblendungen in Akzente,** Sonderheft 1-63, pp. 191-210.

Paul Fechter — **Das europäische Drama,** vol. II, Bibliographisches Institut, Mannheim, 1957.

Werner Fechter — **Über den 'Armen Heinrich' Hartmanns von Aue in Euphorion,** IL, 1, Heidelberg 1955, pp. 1-28.

Francis Fergusson — **The Idea of a Theater; the art of drama in changing perspective,** Doubleday, Garden City, N. Y., 1953.

Erich Franzen — **Formen des modernen Dramas,** C. H. Beck, München, 1961.

H. Friedmann-O. Mann — **Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert,** Rothe, Heidelberg, 3a. ed., 1959.

Max Frisch — **Stücke,** 2 vols., Suhrkamp, Frankfurt-M, 1962.

Johann Wolfgang Goethe — **Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe,** J. G. Cotta, Stuttgart-Berlin, 1906.

Johann Wolfgang Goethe — **Italienische Reise,** ed. critica de Herbert von Einem e Erich Trunz, Christian Wegner, Hamburg, 1951.

Herbert Gorman — **James Joyce — a definitive biography,** The Bodley Head, London, 3a. ed., 1949.

Wilhelm Grenzmann — **Deutsche Dichtung der Gegenwart,** H. F. Menck, Frankfurt-M., 2a. ed., 1955.

Heinrich Heine — **Sämmtliche Werke in 12 Bänden,** Hoffmann und Campe, Hamburg, 1887.

Walter Höllerer — **Büchner — Dantons Tod, in Das deutsche Drama** II, August Bagel, Düsseldorf, 3a. ed., 1962, pp. 65-88.

Herbert Hunger — **Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,** Brüder Hollinek, Wien, 3a. ed., 1955.

James Joyce — **The critical writings**, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, Faber & Faber, London, 1959.

Wolfgang Kayser — **Kleine deutsche Versschule**, A. Francke, Bern, 1946.

Marianne Kesting — **Das epische Theater — Zur Struktur des modernen Dramas**, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1959.

Volker Klotz — **Geschlossene und offene Form im Drama**, Carl Hanser, München, 1960.

Otto Mann — **Geschichte des deutschen Dramas**, A. Kröner, Stuttgart, 1960.

Hans Mayer — **Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick**, Neske, Pfullingen, 1962.

José Ortega y Gasset — **Obras Completas**, tomo VII, Revista de Occidente, Madrid, 1961.

Raul Pompéia — **O Atheneu — Chronica de Saudades**, Francisco Alves, Rio de Janeiro, Sétima Edição Definitiva, s. d.

W. H. Rey — **Rechtfertigung der Liebe in Thomas Manns Erzählung 'Die Betrogene' in DVjfLG**, XXXVI, 3, pp. 429-448.

Erwin Theodor Rosenthal — **Apogeu da Lírica Medieval Alemã — Walther von der Vogelweide**, São Paulo, 1953.

Erwin Theodor Rosenthal — **O trágico na obra de Georg Büchner**, Fac. Filosofia Assis, São Paulo, 1961.

Julius Schwietering — **Die deutsche Dichtung des Mittelalters**, Athenaion, Potsdam, s. d.

John J. Slocum-Herbert Cahoon — **A bibliography of James Joyce**, Yale University Press, New Haven, 1953.

A. Soergel-C. Hohoff — **Dichtung und Dichter der Zeit**, vol. I, August Bagel, Düsseldorf, 1961.

Emil Staiger — **Grundbegriffe der Poetik**, Atlantis, Zürich, 4a. ed.. 1959.

Karl Vossler — **Filosofía del Lenguaje**, Losada, (trad. Amado Alonso e Raimundo Lida). Buenos Aires, 2a. ed., 1947.

Peter Wapnewski — **Deutsche Literatur des Mittelalters**, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen, 1960.

Peter Wapnewski — **Hartmann von Aue, Realienbücher für Germanisten**, vol. 17, J. B. Metzler, Stuttgart, 1962.

Klauss Ziegler — **Das deutsche Drama der Neuzeit in Deutsche Philologie im Aufriss**, vol. 2 (Cad. XIII-XV, col. 949-1298).

(À parte, vale a pena citar um artigo a respeito do Arquivo Hauptmann, desde a sua retirada do lar do escritor, em 1944, até a sua consulta por Hass, para a organização de sua **Centenar-Ausgabe:**

Hauptmann-Nachlass: Ungeheures durchgemacht, in Der Spiegel, XVII, 1962, pp. 56-69).

ÍNDICE

Prefácio 5

Abreviaturas usadas 9

Gerhart Hauptmann — Autor e Obra 11

Expressão mímica e linguagem gesticulante 39

A expressão no desenvolvimento da obra dramática de Hauptmann 63

Conclusão 189

Bibliografia 193